

رؤيا الموت

كان عبد الرحمن الجبرتي كان يصف حالنا اليوم؛ وهو يصف حال القاهرة قبل قرنين ونصف قرن؛ عندما أشيع في الناس أن القيامة ستقوم بعد غد.
كان ذلك يوم الأربعاء الرابع والعشرين من ذي الحجة ١١٤٠ هـ الموافق الحادي والثلاثين من يولية ١٧٢٨م.
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقد فشى في القاهرة وفي مدن مصر وقراها جميعها أن القيامة يوم الجمعة؛ فودع الناس بعضهم بعضاً وهم يقولون: بقي من عمرنا يومان!
وخرج الكثيرون إلى المتنزهات قائلين: فلنمتع نفوسنا بالدنيا قبل أن تقوم القيامة! والقي أهل الجيزة بأنفسهم نساءً ورجالاً في النيل يغتسلون فيه.
وبعض الناس علاه الحزن، واستولى عليه الخوف والوهم ومنهم من أخذ يتوب ويصلي ويدعو ويتوسل.

أما من خالجه الشك في صدق ما سمع، فلم يجد من يلتفت إليه وربما تهجم عليه البعض واتهمه بالإنكار والتجديف، قائلًا له: القيامة قائمة يوم الجمعة، مافي ذلك شك. وهذا ما قاله فلان وفلان من اليهود والنصارى والعارفين.

وهكذا أخذ الخوف يشتد كلما اقتربت الساعة، وكثر في الناس الهرج والمرج. حتى جاء اليوم

الموعود، وهو يوم الجمعة، وأصبح الناس يوم السبت فلم يجدوا ما يقولونه إلا أن أولياء الله الصالحين، وعلى رأسهم الشافعي، والسيد البدوي، والدسوقي تشفعوا لنا عند الله فلم تقم القيامة!

والتشابه بين ما نحن فيه الآن وما يصفه الجبروتي مما وقع قبل مائتين وسبعين عاماً ليس تشابهاً بسيطاً يقتصر على وجه واحد، بل هو تشابه مركب أو تطابق كامل. فالسقوط الجماعي في همة اليأس إلى درجة انتظار الموت الشامل ظاهرة مشتركة. وهاجس دائم يفصح عن الشعور بالاغتراب في العالم وعدم التوافق معه وإنهيار الثقة في قوانينه وهو هاجس نجده عند البدائيين الذين كانوا يقضون فصل الشتاء على رؤس الجبال غير واثقين من أن الربيع سيعود وأن الشمس ستسطع من جديد، كما نجده في عصور الانحطاط، وفي الفترات التي تتعرض فيها الأمم والحضارات لأزمات شاملة أو هزائم ساحقة.

وانتظار الموت الجماعي أو التنبؤ بيوم القيامة أو بنهاية العالم ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر هذه الأزمة العميقة الشاملة، وإن كان أشدها فجيرة وأكثرها دلالة على الشعور بالهلع والارتداد إلى حالة حيوانية يقبض فيها العقل غيابة تاماً، حيث يصدق الناس مثلاً أن عنزاً يمكن أن تتكلم، وهذا ما كان المصريون يصدقونه في تلك الفترة التي وقعت فيها حادثة (يوم القيامة) وبالتحديد في ١٧٦٠م. فقد زعم خدم مسجد السيدة نفيسة أن جماعة من المسلمين وقعوا أسرى في أيدي الكفار فتوسلوا بالسيدة نفيسة حتى ينجيهم الله من الأسر، واشتروا عنزاً فيما يروى الجبروتي نذروا أن يذبحوها وأن يتصدقوا بلحمها على الفقراء، إذا فك الله أسرهم. وهذا ما كان، فركبوا مركباً وعادوا إلى مصر ومعهم العنز التي شهد خدم المسجد أنهم سمعوها تتكلم، كما سمعوا السيدة نفيسة توصي بها خيراً. وهكذا صارت العنز حديث القاهرة، يتبرك بها الناس وتقدم لها الهدايا والتذورات!

والذي حدث في مصر قبل قرنين أو أكثر يتكرر بحذافيه الآن، فهناك من ينتظرون نهاية العالم بين ليلة وأخرى. وعندما وقع الزلزال أواخر العام الأسبق رأى الكثيرون أنه مقدمة للزلزال الأكبر وهو يوم القيامة الذي ذكرت الصحف أن بعض الطوائف الدينية في الشرق الأقصى قد

حددت مواعده وأكدت أنه سوف يقع لا محالة!

وكما سمع أهل القاهرة عنراً تتكلم فى القرن الثامن عشر، رأوا العنراء تظهر لهم فى الليالى التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ أما النصر الذى تحقق فى أكتوبر ١٩٧٣ فهو لا يرجع للجند والضبباط المصريين الشجعان، بل للقوى الخارقة والكائنات الأسطورية التى حاربت معهم.

وربود الفعل التى يصفها لنا الجبرتى فى حادثة يوم القيامة، هى ردود الفعل التى نراها اليوم، فبقدر ما نجد من تشدد دينى يصل أحياناً إلى حد التعصب المقيت والعنف الوحشى، نجد من ناحية أخرى تطرفاً شديداً فى الإقبال الحيوانى على المتع الحسية.

وكثيراً ما نجد هذا الازدواج المتطرف داخل الوسط الواحد وأحياناً داخل الشخص ذاته فالذين يبدو عليهم التشدد ويتظاهرون بالتطهر هم أنفسهم الذين ينغمسون فى المتع الحسية الغليظة كما رأينا مثلاً فى بعض أصحاب شركات توليف الأموال.

ويقدر مائراهم يتحدثون عن عذاب القبر فلا يكتفون بالثابت من النصوص، ولا يذكرون عذاب الروح والضمير، بل يستغرقون فيما سيلقاه الجسد الإنسانى الضعيف من أهوال رهيبة، نراهم كذلك يتحدثون عما أعد لأهل الجنة من مآذات لا يذكر فيها النعيم الروحى، وإنما يطلقون خيالهم المتهتك المريض فى الحديث عن متع جنسية فظيعة سمعنا أطرافاً منها فى الحديث التليفزيونى الشهير!

الجسد هو الشغل الشاغل فى عصور الانحطاط التى يغيب فيها العقل وتموت الروح فليس صحيحاً أن الناس فى هذه العصور يكتفون بأرواحهم أو يعيشون حياة روحية بالمعنى الصحيح. الواقع أنهم لا يعيشون إلا مع أجسادهم؛ لأنهم يشعرون بخوف هائل ويحسون كأن العالم يتخلى عنهم ويسلمهم لظلمات مرعبة يستشعرونها فى أجسادهم ذاتها.

إنها رؤيا الموت التى وصفها لنا الجبرتى فيما رواه عن القرن الثامن عشر فى مصر، كما وصفها عدد من مؤرخى الفكر الأوربيين فيما قدموه عن تطور الحضارة، وعن العصور الوسطى ونهاياتها بالذات ومن هؤلاء المؤرخ الهولندى يوهان هويژنجا فى كتابه «اضمحلال العصور الوسطى» الذى صدرت ترجمته العربية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وجاك شورون فى

كتابه «الموت فى الفكر الغربى» الذى صدر فى سلسلة «عالم المعرفة».

ورؤيا الموت هى التفكير فى الموت، لا كما يفعل الفيلسوف أو المتدين العاقل بل كما يفعل المسوس المضطرب العقل المطارد من كابوس؛ إذ يتخذ الموت فى خياله هيئة كهينة الشبح المخيف الذى يصيبه برعدة دائمة ويوقظ فى كيانه الرعب العظيم البدائى من النهاية.

وليس عجباً أن تكون الكلمة الدالة على **رؤيا الموت** فى اللغات الأوروبية كلمة سامية مأخوذة من العبرانية أو العربية أو منهما معاً وهى كلمة **MACABRE** «ماقابر» التى تدل فى العبرانية على حفار القبور، أما أصلها العربى فربما كان مقبرة أو مقابر.

ويقول هوبز نجا إن كلمة **MACABRE** دخلت اللغة الفرنسية فى القرن الرابع عشر كاسم علم يعنى رهبة الموت، وهناك بيت من الشعر لجان لوفيفر يقول فيه «اتخذت من رهبة الموت رقصة»، ويرجع هذا البيت إلى عام ١٣٧٦ ويمكن أن نعتبره شهادة ميلاد للكلمة. وقد استغلت الكنيسة الكاثوليكية رؤيا الموت، وحولتها إلى وسيلة للنصح الخلقى، حتى بدأ عصر النهضة، وتؤكد سلطان العقل، وتحقق الفصل بين السياسة والدين، وأصبحت رؤيا الموت فكرة عتيقة مهجورة، وإن كانت بقاياها لا تزال ماثلة فى عبارات القابض التى تكتب على شواهد القبور، وفى مدافن القرى بالذات.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لكن رؤيا الموت لم تنقش تماماً عن العالم بل هى تستيقظ وتنفس فى مراحل الانقلابات الشاملة والأزمات العنيفة والحروب الكبرى، كما نرى عند بعض المفكرين الذين يتحدثون اليوم عن نهاية التاريخ وكما نجد فى عودة بعض التيارات والحركات السياسية البائدة إلى الحياة لكنها حياة مؤقتة، وانفعالات عابرة، فليس لرؤيا الموت أساس تستند إليه فى العصور الحديثة.

ولابد أن يواصل الإنسان تحرره وتقدمه نحو نهضة أخرى وتكوين جديد.

ساجد مورييس إبراهيم

لما كانت الأرض كرة ومحيطها دائرة.. كان الدوران للأرض علة مرتبطة بوجودها واستمرار الحياة على سطحها انتقالا من دوران حول الشمس إلى دوراتها حول نفسها إلى دوران لا يقل عن سابقه في الأهمية وإن كان أقل وضوحا للعين غير المستبصرة، ألا وهو حركة البشر فوق سطح الأرض في دورات حضارية تتكرر عبر الزمان مع اختلاف المكان، ولكنها إلى حد كبير تتشابه في ملامحها العامة.

وربما يكون في استطاعة المتأمل في تاريخ الحضارة أن ينتظر إلى هذه المركبة من خارجها بدرجة تفضل كثيرا نظرتة إليها وهو جزء منها، متمج فيها ومهموم بها.. وقد يكون استقراء حركة الأحداث في عصر معين في تاريخ حضارة بعينها ما يوحى بما سوف تقضى إليه التلغيمات والتشابكات الدقيقة التي تميز مرحلة ما في تاريخ شعب آخر في سبيله إلى دورة جديدة من دورات حضارته عبر التاريخ.

سافونا رولا يظهر من جديد رؤية في دائرة الإرهاب

بنظرة متأنية متجهة عكس اتجاه دوران حركة الزمن: ستة قرون زمانا وقلب وجنوب أوربا مكانا يمكننا أن نكتشف كم من الصراعات يمكن أن يكون موضوعا لانتباهنا.

كانت هناك صراعات في حركة الإصلاح الديني وتطور المفاهيم الدينية التي هي من أهم أركان عصر النهضة، وكانت هناك صراعات وانتفاضات أخرى متوازنة مع حركة الإصلاح الديني في مجالات الفنون والأدب.. «مايكل أنجلو» و «دافنشين» في الفن و «دانتي» و «بشواوك» ممن بادروا بكتابة الأدب باللغة القومية مؤننين بانتهاه عصر تمسك رجال الكنيسة

* الكاتب دكتور متخصص في الطب النفسي، ويعمل الآن بالكويت.



ساقونا رولا

العظمة قد بدت حين شرع أن يكون واعظا، وبالرغم من أن بداياته كانت فاشلة إلا أنه مع انتقاله إلى دير «سبر سارك» في فلورنسا ١٤٨١م، وانتشاله بتفسير «سفر الرؤيا»، وما به من لعنات وويلات ينذر بها أولئك غير الطيعين لوصايا الله غير الخاضعين لشرعه.. كانت هذه المواضع هي بداية نجاحه كواعظ مغوّه تلتف من حوله الجماهير، وكانت مادة الفساد البابوي موضوعا مشيرا يوقد به حماسة المستمعين ويوقظ في عقولهم تساؤلات طال كتمانها والسكوت عليها. وكان في عظاته يندد بطغيان الحكام من أسرة «دى ميدتشى»، وبانحلال الرجال الذى يؤدى إلى تهدم الأسره نتيجة الانغماس فى الخمر والميسر والجنس، وكان يهاجم البنوك التى يتصدى لشواطئ اليهود الذين كانوا يقرضون بالربا، ونادى بإنشاء بنك التسليف على الرهونات وهكذا تحول إلى مبشر جماهيرى أكثر شبها بخطباء الرعاى الذين يسيطرون بالاعقل على العامة والبسطاء..

«شيا.. شيا.. أهرب من أرض الظلمات.. أرض الشهوات». كانت هذه هي صيحة «سافونا رولا» فى الشباب الغض.. أن ينزعوا عن المجتمع ولا ينغمسوا فى شهواته، ولكن باطن هذه الدعوة كان ينطوى على الاتجاه لنبد كل شئ جميل فى الحياة، إذ أنه فى ذات الوقت كان شديد الهجوم على الفنون والآداب بدعى أن إحياءهما أو التمتع بهما هو نوع من النكوص إلى العصورين اليونانى والرومانى بما فيهما من رموز وثنية هي بالضرورة تتناقض مع المسيحية، كما أن تذوقها يصرف الشعب والشباب منه بصفة خاصة عن العبادة، وهكذا غدت الحياة على يديه رويدا رويدا مجدبة خالية من مظاهر الجمال والحياة.

باللاتينية واحتكارهم للوعظ والتفسير ضمنا لاستمرار إحكام قبضتهم على المجتمع، وكانت هناك صراعات أخرى ورواداً آخرين فى ميادين الاقتصاد والسياسة .. الخ.

وبالرغم من أن بدايات حركة الإصلاح الدينى لم تكن تنبئ بما آلت إليه فى النهاية إلا إنه لم يكن هناك مفر من استمرار المعاناة من جرائها وتجرع كأس الامها حتى الشالة.

حكاية ما كان:

«إن الدافع الذى يدفعنى يا أبى إلى الاعتصام بالدين هو الشقاء العظيم فى الدنيا وظلم الناس والشهوانية وجرام الزنا والصومسية والكبرياء والوثنية والتجديف الفظيع من كل مالوث العصر وجعل من المحال أن نجد فيه رجلا قادرا على فعل الخير...»

كان هذا هو الخطاب الذى تركه «جيروم سافونا رولا» لآبيه مفصحا فيه عن أسباب عزوفه عن الدنيا ونهجه الدينى فى الحياة وكان «سافونا رولا» قد ولد فى ٢١ أبريل ١٤٠٢م فى مدينة «فيرارا» بإيطاليا فى عصر اتسم بما اتسم به من مظاهر الفساد والترهل التى كانت قد آلت بالمؤسسة الدينية، بدما من الرشوة مروراً بالاحتلال الخلقى.

اعتصم «سافونا رولا» بدير «سان دومينيك» فى بولونيا وبدأ حياته الرهبانية بسحق الذات والابتعاد عن المذات، ولكونه متعلما كانت له صومعته الخاصة وكان لا يقرأ إلا الكتاب المقدس ويستنكر على زملائه إقبالهم على علوم الدنيا دون علوم الدين، وكانت إرهابات سعيه نحو

وبما أطال في عمر «سافونا رولا» أن عناصر هذه الحركة المضادة لم تكن على اتفاق في معظم الأحيان. وفي مواجهة هذه العناصر وجد «سافونا رولا» أن فريق «غلمان الفريز» ليست بحد ذاتها كافية لحمايته، فشرع في الاستعانة بـ «شارل الشامن» ملك فرنسا. كان «شارل الشامن» بجيشه يمثل القوة العسكرية التي تساند حركة «سافونا رولا» وأعدائه الذين كانوا يمثلون السند الجماهيري الذي يبارك الغزو الخارجي، حتى أن العامة أطلقوا على الملك الأجنبي الغازي «حامى حريات فلورنسا» بإيعاز من غلمان الوزير، ويبدو أن الاتصال بالقوى الخارجية كان تكتيكا يتبعه «سافونا رولا» في مواجهة القوى الضاغطة عليه كلما ضاق من حوله الخناق.

فبعد صدور قرار البابا بحرمانه هو وأتباعه، رفضوا الانصياع لهذا القرار وطلبوا فتوى من «السوربون» تدينهم على طلب انعقاد مجمع مسكوني دون دعوة البابا للنظر في جدارته لمنصبه الديني، كذلك كتب خطابات إلى كل من «مكسميليان» إمبراطور النمسا، و «إيزابيلا وفرنانشو» ملكي إسبانيا لحثهم على التدخل والوفاء بواجباتهم المقدسة لحماية المسيحية ومساندته ضد البابا وضد الأسيرة الحاكمة.

وصل «سافونا رولا» إلى المرحلة التي أصبح فيها حفاظه على نفسه أمثمن عنده من تمسكه بمبادئ المسيحية وتعاليمها، وكان قد شوه بحركته النصوص من أجل خدمة أهدافه التي بدأت بقدر كبير من التفتش وإنكار الذات وانتهت بتشبث شرس بالسلطة من أجل تأليه الذات، حتى أن البقية الباقية من مؤيديه لجأت إلى

وكان «سافونا رولا» من أوائل من استغلوا ما في الصبغة والرافقين من حيوية وطاقة يمكن تستخيرها في الدين والسياسة، فشكل ممن اتبعوه من الشباب جماعات أطلق عليها «غلمان الفريز»، وقسمهم إلى خمس فرق هي «المصلحون» الذين ينهون عن الرذيلة، و «المصلحون» الذين يفضون للشجارات و «المفتشون» الذين يضبطون رذائل الناس، و «جامعو الصلوات» و «المخطفون». وهكذا بدأ يبلور قوة ضارية من وسط الحشد الجماهيري الذي التفت حوله وغذى فيه نزعاته الطموحة للقيادة، وكان بهذه الوسيلة قد أصبح هو الحاكم الفعلي لفلورنسا وإن كان من خارج قصر الملك، وبدأ عن طريق غلمانه يطبق رؤيته الخاصة للمسيحية فكان يعلق الزاني في الميادين ويحرقه عند تكرار الجريمة، ثم أغلق الحانات، وحرم الرق وأمر النساء بالبقاء في بيوتهن بعد أن كن يساهمن في الحياة العامة، هذا بالرغم من أن هذه للممارسات العنيفة هي أبعد ما تكون عن روح المسيحية، وفيها استلهاهم واضح للشرائع اليهودية، ولهذا فقد لقي أعداؤه بـ «اليهودي».

ومن الناحية الاقتصادية كان هجومه على البنوك وتحريمه لاكتناز الذهب سببا في الركود الذي أصاب التجارة وفي تدهور أوضاع صغار الحرفيين وقد فشلت دعوته للجماهير إلى يتقشفوا ويژهذوا، في أن تقنعهم بقبول هذه الأحوال الاقتصادية للتربية. تنامت الحركات المضادة لـ «سافونا رولا» من أصحاب للصالح التي أضررت: السلطة الدينية متمثلة في البابا، والسلطة السياسية متمثلة في أسرة «ميجتشى»، ورجال الأعمال وأصحاب البنوك وكان معظمهم يهودا وأقلام مسيحيين.

استتجار ميليشيات مرتزقة في محاولة يائسة للدفاع عنه في مواجهة الجماهير التي انفضت من حوله وتكثرت ضده من جراء ما أصابهم من جذب في الحياة وتدهور اقتصادي وتفكك اجتماعي وفوضى عامة في الأمن.

وفي ٨ ابريل ١٤٩٨م اقتحم الحرس دير «سان مارك» في مهبط الليل وحاصروه وبعد أن فشلت شتى المفاوضات، استسلم «سافونا رولا» وجره الجميع في الشوارع والحواري وأوسعوه ضربا ولكما وإمانة، وقدم للمحاكمة التي استمرت ٤٠ يوما، كانت آخر ثلاثة أيام منها مخصصة للمحاكمة الدينية. وقد أسفرت هذه المحاكمة عن انهيار «سافونا رولا» واعترافه بأنه كان نبيا دجالا، وحصد الحكم عليه واثنين من أقرب تابعيه بالإعدام، وكانت هذه هي نهاية الراهب الذي قتلته الفضيحة لأنه اتخذ من الدين هراوة يضرب بها الجماهير، أو أعداء الله حسبما تصوره.

رؤية لما كان:

عاش «سافونا رولا» في الفترة التي تمثل بالنسبة لأوربا إرهابات عصر النهضة، ولعله من الجدير بالتأمل أن نحاول رصد الديناميكيات الكامنة التي كانت تدفع القوى المختلفة على السطح إلى نوع من الصراع الطاحن.

كانت البداية هي رغبة شاب في الحياة الطاهرة بعيدا عن الاحتلال ، وهي رغبة ليست غريبة على شباب في العقد الثالث من عمره يطعم من خلال خلفيته الدينية في أن ينال ثواب الآخرة وينجو من عقابها. هذه الرغبة الحميدة دفعتها التيارات الحاكمة - سياسية ودينية - في المجتمع إلى مكان قصي هامشي منه، وفي هذا الموضع

الهامشي تنامت أحاسيس العزلة والبغضاء نحو مؤسسات تظهر العداء وتنفذ بقوة غير مستبصرة بعيدا بعيدا عن مركز الاهتمام ويؤثر.. أي بعيدا عن الساحة التي يمكن فيها التغايم والتخاطب، وهذا هو الموقع الذي يعتبر مثاليا كثرية خصبة لنمو الأفكار والاعتقادات أحادية الجانب؛ والشعور المحيط يزيد من إحساس صاحبه بنوعين من القوى يؤثران بفاعلية في اتجاه حركته وأولى هاتين القوتين: قوة عدائية موجهة من مؤسسات المجتمع ضده تنفعه بعيدا في اتجاه ما وراء الهامش، وثانية هاتين القوتين هي قوة بغض موجهة منه للمجتمع تنفعه أيضا في نفس الاتجاه، أي إلى ما وراء الهامش، ليلوذ على الأقل بالنجاة.

هذه الحالة في هذا الموضع القصي بعيدا عن بؤرة الاهتمام في المجتمع هي ماتزدي في النهاية إلى خلق مفردات فكرية أو جعل حياتية شديدة الخصوصية لها معانها الذاتي ورموزها الذاتية، ولكنها بلا محالة تصبح مع مرور الوقت عسرة الفهم بل يستحيل استيعابها من قبل المجتمع ككل، وتكون النتيجة الحتمية هي خلق كيان مضاد للمجتمع الأم، يشعر نحوه في أحوال الأحوال بالامتناع وفي أقصى الأحوال بالكراهية الشديدة وبالرغبة في التدمير، وهنا يمكن أن نزع أن هذه الخلفية في مجملها هي ما يمكن أن تؤدي على مستوى التكوين النفسي للشخص بذاته إلى انفصامه عن نسج التفكير المنطقي لمن يحيطون به، وإلى نمو اعتقادات وأوهامه المطربة بالتميز عن - أو الانسداد من - المحيطين به.

من هنا يمكننا أن نزع أن ما حدث في حבלية «سافونا رولا» ورفاقه لم يكن غير ظاهرة من ظواهر

«الفصام البارانوي» على مستوى المجتمع، هذه الظاهرة تدعها بالضرورة اعتبار المجتمع له أنه جسم غريب، واعتباره هو للمجتمع أنه عدو مُهدد.

وكان على المجتمع أن يكرس كل إمكانياته لتدمير هذا الجسم الغريب وسحقه كما يفعل جسم الإنسان في مقاومته لأي ميكروب غاز، وكان عليه هو وعلمانه أن يبتثروا ما يمكنهم من سبب لتدمير هذا العدو المهدد. وهذه هي المرحلة التي تتسم بالصراع الظاهر والعلني سواء كان مسلحا أو سياسيا.

رؤية لما هو كائن:

عادة ما تتسم قراءة التاريخ بخلق صورة ذهنية معينة وذاتية تتحرك فيها الشخصيات وتتوالى فيها الأحداث، ويضفيها إطار عام به عبق الزمن وترتبط به الرموز الوجدانية المميزة لهذه الفترة أو تلك من التاريخ فنجد أنفسنا وقد اتخذنا موقفا ما خارج هذه الصورة بغض النظر عن مدى حنيننا إليها أو نزوعنا عنها...

إلا إنه من الغريب إذا حاولنا إعادة القراءة التاريخية الأنفة، سوف تكتمل هذه الصورة الذهنية وسوف يتكون الإطار العام، ولكننا في الغالب الأعم سنجد أن موقفنا ليس خارجا عن الصورة، وإنما هو داخلها وفي عمق معيشتها لأننا وببساطة شديدة لو استبدلنا أسماء الأشخاص والأماكن والأيام بأخرى معاصرة سنجد أنها صورة حياة نعيشها ونشترك في موضع أو آخر منها في بقاع كثيرة من عالمنا العربي في الجزائر وفي تونس، وفي مصر والسودان وفي الخليج العربي.

بهذا أجدني الآن في موقع يمكنني من ادعاء محاولة تحليل الأصولية الدينية في منشئها، والتطرف والعنف الديني والسياسي في منتهاها.. اجترارا من الماضي وغوصا في أعماق الحاضر...

بدأت وتبدأ هذه الحركات بنوع حميد من عدم الرضا عن الأوضاع المحيطة بما فيها من تسبب وإهمال ولا أخلاقيات في المجتمع وأيضا في العلاقات داخل الأسرة بين الأب والأم والأبناء بمختلف التباديل والتوافيق في اتجاه الأسهم في هذه العلاقات أو بين الأسرة وما عداها من مؤسسات مختلفة حكومية، أو دينية أو أهلية. هذا الشعور الوحيد والبريء من (عدم الرضا عن) متطورا إلى (الامتناع من) ثم (المسخط على)، هو بلا أي رتوش ليس إلا الشعور المصاحب لنظرة مرافقة لواقع تتوسع فيه الكمال والنموذجية، إنها نفس المراحل التي يجتازها المراهق مواكبة لعلاقته بالوالدين أو بأى سلطة، كلما اكتشف المراهق نتيجة لنمو ملكاته، ما بالوالدين من نقائص وعيوب أدى هذا إلى تحطم الصورة المثالية الأولى التي كان يحتفظ بها لهما كمصدر لكل الخير وكل الإشباع، والعيب هنا ليس في الوالدين ولا في الظروف المحيطة، لأن الوالدين لم يتغيرا والظروف أيضا لم تتغير، كذلك ليس العيب في قدرة المراهق على التقاط مواطن النقص والضعف في شخصية الوالدين، فكل هذا طبيعي وواقعي، ولكن الصدمة تنشأ لدى المراهق لأن هناك تغييرا مفاجئا أو تحطيا بلا مقدمات لصورة مثالية كان يحتفظ بها للسلطة الأبوية، هذه الصورة المثالية أو النموذجية هي الوحيدة في كل المنظومة السابقة التي لم تكن واقعية، وإنما كانت مرتبطة بطفولة فكرية خيالية لتصور أبوي قادر وخيالي.

ويتنامى تدريجياً دور الفكر ولكن في حدود كونه مطبقة عليها أن تلبى، وباستمرار، وغباء الإرادة الفاعلة التي تطلب ظهورها طلباً للبقاء ونزوعاً نحو للسيطرة والتحكم.

وهذا لا يجد الفكر أمامه متسعاً إلا في الركوض الحديث إلى محطات بعينها في التراث الديني يجد فيها منهلاً يسيراً يعب منه عباً ليتمكن من تبرير ومُنطَقة ما تمليه عليه القوة الفاعلة والمهيمنة في الكيان، في هذه المرحلة ألا وهي الإرادة.

والخطر الحقيقي هو أن هذه المرحلة بما فيها من انغلاق إرادي على النفس، وارتداء فكري مسخر لخدمة أهداف لم يأخذ الوجدان دوراً مؤثراً في تشكيلها، هو أن هذه المرحلة بهذا القدر من التقوقع أو التجرثم تحرم نفسها من البات التصحيح الذاتي. أي تحرم نفسها من رجوع الصدى الذي هو أساس ركن لتشكل أي فكر أو إبداع إنساني ويكرته.

وعندما ينهك الوجدان أوويشخ ويهرم، ويصبح الفكر وظيفه دنيا ليس عليه إلا الانصياع للإرادة المنطلقة في طريق التحكم والسيطرة والانتقام، لا يجد الكيان الأصولي غضاضة في أن يسلك أي درب يوصله في النهاية إلى مبتغاه. يحركه أو يدفعه إحساس مستمر بعدم الأمان، ويخوف مضطرب من كل محاولات الاحتواء من قبل المجتمع الأم، وكان وجوده داخل المجتمع الأم كعنصر متفاعل مع ما عده من عناصر، هو إنقاص ل قدره كخطوة أولى نحو القضاء المبرم عليه. إن هذه المرحلة هي مرحلة الرؤية القاصرة النرجسية التي لاترى على الساحة إلا نفسها، وبالتالي فهي لاتعترف بحق ما عداها في البقاء. وانطلاقاً من هذا فإن «الغاية تبرر

إن فافتراض مثالية المجتمع ونموذجيته هو بيت الداء لأنه هو الغرض الذي عندما يتحطم في عيون هذه الشريعة من المجتمع - ذات القصور الطفولي والوجدان المراهق - يؤن نشأة مشاعر (عدم الرضا عن) ثم (الامتصاص من) ثم (السخط على) ومسئولية وجود هذا الافتراض (افتراض المثالية) أساساً، هو مسئولية مشتركة يسهم فيها المجتمع ومؤسساته من جهة وهذه الشريعة الغاضبة من المجتمع من جهة أخرى، لأنه عندما تدعى القيادة السياسية أو المؤسسة الاجتماعية أنها وحدها القادرة على الوفاء بكل الاحتياجات وسد كل الحاجات وتبشر بضمانها لفردوس على الأرض، هي في هذا الادعاء تنأى عن الواقع وتضطلع بمسئولية هي أكبر من قدرتها، ومن ثم تصبح وعدها ادعاءات هشة سهلة التحطيم. وعندما تنظن شريعة معينة من المجتمع هذا الظن فهي تحكم على نفسها بعدم التصحيح ويطغى في التصور، لأنه لامناص من التسليم بأنه لا يوجد في الواقع ما هو مثالي شديد المثالية أو نموذجي خالي من الشوائب، ولا يمكننا تبريرتها من مسئوليتها وإلقاء العبء على كامل مؤسسات المجتمع وحدها، لأن هذه الشريعة تحمل وزر عدم تمحيص منطقتها أو افتراضاتها بالبحث في التاريخ طويلاً وفي تجارب المجتمعات الأخرى عرضاً،

ومربط الفرس في هذه الأزمة التي نحن بصدد تناولها هو أن هذه الشريعة من المجتمع التي نطلق عليها «الأصولية»، عندما تصل إلى مرحلة (السخط على) وجدانا، تنطلق بها الإرادة في طريق اللاعودة. في هذه المرحلة يكون الوجدان قد استنفد كل شحناته الانفعالية في مشاعر السخط. فلا يبقى منه إلا النزر اليسير، أو يتضائل جدا كعنصر له وزنه في تشكيل الكيان النفسي،

جينة ونهبها حول محور النرجسية التي تقول: (انسا وليس آخر غيري) إن موقف الانفلاق والتجرثم الذي يحرم الكيان من فرصته في الأخذ والعطاء أو التفاعل مع مايموج به العالم الحي من تيارات وتجارب، والذي يحرم هذا الكيان بالتالي من فرصة تصحيح الذات، هذا الموقف المنغلق هو أول آلية من آليات التدهور الذاتي. إن تسخير الفكر كمطية للإرادة يبرر لها سلوكياتها الفاشمة المستبدة، هو بالتدريج ما يؤدي إلى شيخوخة هذا الفكر وتداعيه، كما أدى في خطوة سابقة إلى ذبول الوجدان، وليس ادعى لتحلل أى ظاهرة من الظواهر من أن تكون خلفيتها الفكرية متداعية ملفقة هذه هي ثانية آليات التدهور الذاتي.

وتفضيل الانتماء الديني على الانتماء القومي الذي لا يعارض بالضرورة، هو سلوك مفضوح مرفوض من قبل عناصر المجتمع الأخرى، يبرر لها الرد ويعنف على الجانب المسلح من العدوان الظاهر على سيادة الوطن متمثلا في حكومته، كما أنه يدخل إلى حلبة الصراع أصحاب المصالح الاقتصادية الذين يشحذون كل مآلدهم للحفاظ على بقائهم، وكذلك عامة الناس ممن يكافحون في سبيل لقمة العيش. وهذه هي الآلية الثالثة.

ولكن الأرض ككرة، ولما كان محيطها دائرة، كان الدوران من الأرض علة ترتبط بوجودها، تعود إلى الدائرة، كما اكتملت الدائرة في الماضي، كذلك في هذه التجربة المعاصرة لابد من أن تكتمل الدائرة، أى لابد من أن يصل الدرب إلى نهايته، أو تستجرع الكأس حتى الشمالة، بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن تجهض هذه الظاهرة في مرحلة سابقة، كان لابد من أن تدور هذه

الوسيلة، كما قال أمير «ميكيا فيليلى»، والقوة الفاشمة كما فعل «غار بيالدي» يصبحان سلوكا مستساغا ليس به غشاضة ولا تشويه شائبة. الفرق هو أن أمير «ميكيا فيليلى» هو «غار بيالدي» كانا في اتجاه الوحدة القومية لإيطاليا، أما ونحن بصدد الظاهرة الأصولية، فإن هذا السلوك لا يخدم على الإطلاق فكرة القومية، ولكنه يخدم فكرة الدين، أى أنه ببساطة يعلى الانتماء الديني على الانتماء القومي بما يمكن أن ينطوى عليه هذا من سلبيات ضد السلطة الممثلة لسيادة الوطن. إنها الصورة نفسها تتكرر، في القرن الخامس عشر يستعين أصوليون إيطاليون بملك فرنسا عسكريا وبإمبراطور النمسا وملكى إسبانيا سياسيا ضد فلورنسا، والآن في أواخر القرن العشرين يتكرر السلوك المناظر نفسه:

تسليح وتدريب واتصالات بقوى اجنبية وعناصر مختلفة، بغض النظر عما يؤدي إليه هذا من عدوان على سيادة الوطن وعلى قداسة ترابه، على أرواح المواطنين أو على النمو الاقتصادي والاستقرار الحياتي.

رؤية لما سيكون:

إلى أين يمكن أن تنتهي بنا هذه الصراعات الطاحنة، سواء ما كان منها متخفيا باطنا، أو ما كان منها ظاهرا، سياسيا كان أو مسلحا؟.. إن النظر الى التجارب الماضية وتامل الحاضر بالرؤية نفسها التي تناولنا بها الماضي يؤكد أن هذه الحركة الأصولية تحمل في طياتها عوامل تحللها وفنائها، فمهما طال التوقع والتجرثم، فلا بد أن يأتى الوقت الذي يطل فيه المتوقع أو المتجرثم إطلالة إلى الخارج، حيث الحياة بتفاعلاتها الواقعية. هذه الإطلالة في حد ذاتها هي أول خطوة في الحركة الترددية

شعار أو بائى وسيلة.

هذا التيار الفكرى الدينى عليه أن يأخذ بيد الأمة إلى حيث الاستقامة والنقاء والإيمان بالله ويرسله وباليوم الآخر، فى نهضة شاملة مأمولة ومتروقة تتوازى مع انطلاقات تقدمية فى كل ركائز الحضارة الأخرى من أدب وفن وسياسة واقتصاد.

إن دفاع الجماهير الآن عن وجودها فى مواجهة تيار تبدأ معملياته بعدم الاعتراف بحق الآخر فى الوجود، لابد من أن يؤدى إلى سعيها الدوب وراء لقمة العيش ابتداء، وهى أولى درجات الوجود الإنسانى وأدناها، ولابد من أن يتبع هذا تحرك الجماهير لإشباع احتياجها للمأوى، ثم للانتماء، ثم للحب، ثم للتفكير والإبداع، وهنا فقط تكتمل الدائرة وتستمر الحياة.

الظاهرة دورتها بالكامل كحتمية أكيدة لكم . تستمر الحياة، كما أن كل كائن حى لابد وأن يمر بكل أطوار دورته حتى تستمر حياته.

انتهت حركة «سافوننا رولا» بإعدامه مع اثنين من تابعيه. ولكنها وبعد كل ما أدت إليه من عنف وصخب أسفرت عن ظهور حركة الإصلاح الدينى البروتستانتية التقدمية فى مواجهة الكاثوليكية التقليدية، ولهذا فقلنا نأمل أن يزدهر تيار فكرى دينى عميق:

- يتفاعل تفاعلا حيا مع كلمة عناصر المجتمع. يأخذ منها ويعطىها.

- يتغاضم فيه دور العقل والمنطق.

- ولا تهدر بسببه كرامة الوطن ومصالحته تحت أى

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من المعروف والمشهود فى ساحات المحاكم أن المحامى المراوغ - عندما تنهاوى بين يديه أدلة دفاعه وتلوح أمامه غلبة خصمه - بسبب أقوال شهود عدول، فإنه يلتفت عن الألة ويهرب من الموضوع ويجنح إلى أسلوب رخيص، حيث يعمد إلى تجريخ شخص الشاهد ومحاولة النيل منه - بالباطل غالباً - والاتجاه إلى تشويه حياته الخاصة ورميه بكل نقيصة - خلافاً للحق - يقصد من ذلك أن ينتقم من الشاهد وأن يشكك المحكمة فى شخصه وسلوكه ما دام قد فشل فى تنفيذ أقواله وتقويض شهادته.

ومن الملاحظ فى المجال الصحفى أن بعض صحف الإثارة والكتاب الموتورين، عندما يفشلون فى الرد على خصم، سواء كان رجل سياسة أو رجل فكر أو شخصية عامة، وعندما تضطرب القوى التى تتأثر مصالحها أو يهتز نفوذها أو تنقص مواردها - من جراء نقد السياسى أو المفكر أو أى شخص آخر، أو نتيجة لمواقفه الصلبة؛ وتقتل فى اختراقه أو شراء ضميمه أو الرد عليه أو حتى تحييده، فإن هذه القوى المضطربة، بالتحالف مع صحفها المثيرة وكتابها الموتورين، تتجه إلى شخص خصمها بدلاً من فكره، وإلى التهديد بدلاً من التفتيد، وإلى الإشاعات عوضاً عن الحقائق فتعمل على تحريف أقواله، وإلى ابتسار كتاباته، وإلى طمس حقيقته، وإلى إلقاء تهم العمالة أو الإلحاد جزافاً عليه، بغير سند ودون دليل، بل وهم يعلمون فى أعماق نفوسهم مدى صدقه ونزاهته وطهارته.

هذا المسلك العدوانى والمنهج الإرهابى يعرف باسم «اغتيال الشخصية Charcter Assassination»

اغتيال الشخصية

ARCHIVE
http://archive.beta.Sakhril.com

واقتفادات لآثاره، لكنه الغرض المريض والقصد العليل،
يعنى البصائر ويلقى الضمائر.

وطريقة هؤلاء الكتاب فى اغتيال الشخصية تكون
عادة بوصفها بالعلمانية؛ أو بدمغها بالكفر والإلحاد؛ أو
بتجزئى، كتاباتها وأقوالها لتأييد شائعاتهم وتعزيز
ادعاءاتهم؛ أو بابتداع كلام لم يقله المقصود اغتياله، ثم
الرد عليه كما لو كان قد قيل فعلاً.

وهم يقصدون بوصف العلمانية الاتهام بالإلحاد، وهو
استعمال خاطئ؛ ولكنه خطأ شائع، فالأصل أن اللفظ
العلمانية (بفتح العين) هو من العلم بفتح العين وتسكين
اللام، بمعنى السالم، وهو وصف للاهتمام بالعالم
الدنيوى مثل الاهتمام بالعالم الأخرى (أو العالم الآخر).
وقد حدث أن وصف مصطفى كمال أتاتورك نظامه الذى
أقامه بعد إلغاء الخلافة الإسلامية بأنه نظام علمانى،
ومن ثم وُتر فى أذهان الكثيرين - خطأ - أن اللفظ يعنى
الإلحاد، وأصبح كتاب الإسلام السياسى يستعملونه -
خيئاً وتضليلاً - بهذا المعنى الخاطئ، لكى يصموا كل
معارض لهم بالكفر والإلحاد ضمناً، إن لم يصفوه بذلك
صراحة. وللاسف الشديد فإن كثيراً من الكتاب - من
غير جماعات الإسلام السياسى - وقعوا فى هذا الشرك
أو لم ينتبهوا إلى آثاره فوصفوا أنفسهم، وكل مخالف
لذلك الجماعات بأنه علمانى، ومن ثم شطروا المجتمع
شطرين. فقسم منه إسلامى، والقسم الآخر علمانى مع
أن التعبيرين يستعملان خطأ ويرتبان نتائج غاية فى
الخطورة، فالمجتمع المصرى - إن جاز تصنيفه - يتضمن
جماعات الإسلام السياسى بفصائلها المختلفة، كما
يتضمن الأحرار (الليبراليين) والمسلمين المستنيرين،

ذاك المسلك وذلك المنهج أمر معروف - حتى وإن لم
يكن يُعرف اسمه - فى منطقة الشرق الأوسط، منذ عهود
الانحطاط الحضارى، حين كان بعض الفقهاء يرمى
خصمه بالكفر ويصمه بالإلحاد، بدلاً من أن يرد على رأيه
أو يفند فكره أو يبديد قوله. وانتشر المسك العدوانى
والمنهج الإرهابى بعد ذلك فى فترات الكفاح الوطنى ضد
الاستعمار، فكان بعض ضعاف النفوس يتهمون
خصومهم فى الرأى ومخالفاتهم فى التقدير بأنهم خونة
عملاء للاستعمار، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة إثبات
هذا الاتهام الخطير أو التلليل على هذا الوصف الجانح.

ومنذ علا صوت جماعات الإسلام السياسى وارتفع
ضجيجها فقد حدث نوع من تقسيم العمل بين فصائلها
المختلفة. فثم فصل - لحدائث سنة وقلة معلوماته - يندفع
إلى أعمال القتل والتخريب، بينما يقوم فصل آخر - لكبر
سنه وسابق خبرته والتزامه الثقفى - بتثوير أعمال القتل
وتسويق أفعال التخريب، بآراء مغالطة وشبهات مضللة،
واتباع أسلوب «اغتيال الشخصية»، بحيث يعمدون فى
تخطيط فج وأسلوب متبذل إلى الإلحاق على خصم لهم لا
يستطيعون تنفيذ أفكاره أو مناقشة آرائه، ولا يقدرون
على شراء ذمته وابتغاء ضميره، فيتبعون وسائل رخيصة
لاغتيال شخصيته، أملين أن يؤدى ذلك إلى تصفيته
جسدياً، من جانب هؤلاء الذين يتأثرون بالشائعات
ويُسَيَّرُون بالأراجيف، يظنون أنهم يحسنون صنعا، وهم
الأخسرون أفعالا والأخسرون أفعالا.

وقد تخصص نفر من الكتاب فى أسلوب «اغتيال
الشخصية»، مع أن لبعضهم كتابات تؤيد مواقف
الخصم الذى يهدفون إلى اغتياله، واقتباسات من أعماله

تقريباً الصلاة ثم يسكت عن باقى الآية ،«أنتم سكارى» (سورة النساء ٤ : ٤٣) أو من يقول «ويل للمصلين» ويصمت عن ذكر عجز الآية وقصدها «الذين هم عن صلاتهم ساهون» (سورة الماعن ١٠٧ : ٤).

ومثله ذلك كثيرة، لكن منها أن يسوق الكاتب رأياً لأحد المستشرقين ليرد عليه فيدعى من يريد اغتيال الكاتب أن الرأى رايه هو، أو يستند هذا إلى مصدر من المفسرين أو الفقهاء فيسقط المقتال نسبة المصدر ويزعم أن القول عار من الأسد وأنه قول الكاتب لا قول مفسر مشهور أو فقيه عمدة. ناهيك عن الاجتزاء والابتسار والقطع والقص الذى يؤدى إلى معان مخالفة تماماً لما قصده القاصد؛ وهو أمر ينبو عن الغايات العلمية ويندّ عن القيم الأخلاقية، لكن كل المراد منه أن يؤدى إلى اغتيال الشخصية بتصويرها على أنها ضد الدين وضد الشريعة.

يضاف إلى هذه الوسائل النابية أن يسوق المغتال اقوالاً أو آراء لم يقلها من يريد اغتياله ثم يرد من عندياته بما ينحسرها، فهو فى ذلك السائل والمجيب والقائل والمردود عليه؛ وهو الذى يسيء إلى الدين لا غيره، ويهين الشريعة دون سواء.

* * *

إن اغتيال الشخصية إرهاب بكل معنى الكلمة، خاصة مع ربطه بالدين وتردى كتاب وعماظ جماعات الإسلام السياسى فى كثرة استعماله للإشارة إلى من يريدون تصفيته جسدياً، وهى إشارة قد يمكن للشباب الفار المقاد أن يتأثر بها ويذخع نها فيقوم بالاغتيال الفعلى لمن سبق أن اغتيلت شخصيته.

ويمكن القول تجارياً بأنه يتضمن العلمانيين (ربما بمعان غير التى يقصدها الإسلام السياسى)، كما يتضمن اليساريين وغيرهم.

وفى الاتجاه لاغتيال الشخصية والتلوطة للتصفية الجسدية فإن بعض الكتاب والوعاظ يدسّفون بالكفر والإلحاد (صراحة أو ضمناً) أى رأى يعتقد أن تعبير «مبادئ الشريعة الإسلامية» الذى ورد فى المادة الثانية من الدستور المصرى الصادر سنة ١٩٧١ يعنى العدل والرحمة والمساواة ولا يفيد معنى الأحكام القانونية، أو أى فكر يرمى إلى إثبات أن المقصود بالتعبير السابق الأحكام الكلية المشتركة بين مذاهب الفقه المختلفة (كما جاء فى وصف التعبير بمجموعة الأعمال التحضيرية للقانون المدنى). وكذلك فإنهم يرمون بالكفر والإلحاد من يرى التدرج فى تطبيق الأحكام القانونية الخاصة بالحدود (وهى أربعة حدود كما وردت فى القرآن الكريم)، أو من يعتقد أن العدالة فى الإسلام قبل العقوبة (وإن اختلص بعضهم هذا الرأى وسبوه لانتفهم قائلين إن العدل قبل الحد). وهكذا فإن : اختلافاً ولو يسيراً، وأى رأى وإن كان الأصح، وأى تعبير وإن حسدوا أصحابه أن سيقوموا إليه، أى شئ من ذلك يعد فى تقدير كتاب وعماظ الإسلام السياسى كفراً وإلحاداً، ومعاداة للشريعة الإسلامية، وخصوصة مع الدين الإسلامى؛ وهى كلها أوصاف تهدف إلى اغتيال الشخصية لا غير.

ومن وسائل اغتيال الشخصية - كذلك - اجتزاء القول وابتسار الرأى ليظهر بصورة مضادة تماماً لما قصده قائل القول أو صاحب الرأى؛ وذلك كمن يقول «لا

وقد تضمن أحد المشروعات التي كانت معدة قبل إصدار قانون الإرهاب (وهو تعديل لقانون العقوبات) نصاً على أن «يعتبر إرهابياً كل من وصف غيره - باحدى وسائل العلانية - بالكفر أو الإلحاد، صراحة أو ضمناً» وتضمن الاقتراح عقوبة الجنابة على هذا الفعل ولم يجر للمتهم أن يثبت وصف الكفر أو الإلحاد في حق غيره، إذ يكفي أن يصدر عنه هذا الوصف ليعد إرهابياً وينفى عقابه وفقاً لنص القانون.

إن هذا الاقتراح مهم، وحيداً لو تبنته الهيئات العلمية والثقافية والفنية وطالبت بإضافته إلى المواد التي تعاقب الإرهاب. فاغتيال الشخصية عمل إرهابي خسيس، وهو إن لم يؤد إلى التصفية الجسدية مباشرة كاف لتسميم الحياة العلمية والثقافية والفنية، وحسبك بذلك إساءة وعترا.

وهذا العمل الإجرامى محظور بمقتضى القانون وإن لم يشمل قانون الإرهاب الصادر سنة ١٩٩٢ بنص خاص كما كان مقترحاً. فاغتيال الشخصية هو فى الفهم القانونى تحريض على القتل، غير أن جريمة التحريض هذه لا تستقيم قانوناً إلا إذا وقع الاغتيال وتم القتل فعلاً. وحتى حينذاك فقد يفلت المحرض إن لم يمكن إثبات أن ما كتبه هو الذى أدى مباشرة إلى واقعة الاغتيال، كأن ينكر القاتل أنه قرأ ما كتب أو تأثر به أو تعجز سلطة الاتهام عن إثبات السببية المباشرة بين اغتيال الشخصية والتصفية الجسدية.

والوصف القانونى الحالى لواقعة اغتيال الشخصية هو القذف أو السب - حسب الأحوال - وهو أمر معاقب عليه بمقتضى نصوص المواد ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٦ من قانون العقوبات. وإذا ما صدر حكم بالإدانة فإن ذلك يخلو للمجنى عليه - من كان مقصوداً بالاغتيال - الحق فى تعويض مدنى تقدره المحكمة.

• المستشار. صدرت لة عدة مؤلفات ودراسات بالعربية والإنجليزية والفرنسية. من أهمها «الإسلام السياسى» و «الخلافة الإسلامية» لى «اصول الشريعة» و «الربا والفائدة فى الإسلام».

وقد شن مجمع البحوث الإسلامية حملة على هذه المؤلفات، وقام بمحاولة فاشلة لمصادرتها.

جمال صدقي

مفكر وكاتب ومخرج وممثل مسرحي جزائري، ويعتبر من أهم وألمع رجال المسرح الجزائري والعربي لتجربته الفنية الغنية المثيرة.

بدأت هذه التجربة بانضمام علولة إلى المسرح الوطني الجزائري كممثل، وبعد عدة تجارب لمع فيها انتقل إلى الكتابة المسرحية والإخراج فقدم مسرحية «العلق» ثم «الخيزة» التي انطلقت فيها من مسرحية توفيق الحكيم «الطعام لكل فم». وقد عُرف في هذه المرحلة بنزعتيه البريختية، ذات الطابع السياسي الواضح، وذلك الطابع الذي سيظل ملازماً ومميزاً لكل أعماله فيما بعد رغم تطوره الفني الذي ابتعد به عن بريخت.

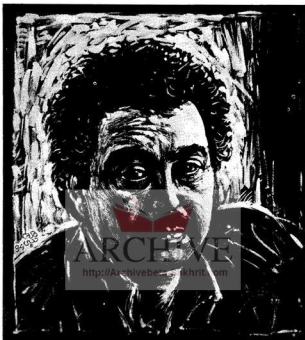
في عام ١٩٧٢ أصبح عبد القادر علولة مديراً ومخرجاً لمسرح وهران الجهوي وهناك لعبت الأحداث السياسية والاجتماعية التي عاشتها الجزائر آنذاك دورها في تطويره الفني وانتقاله إلى مرحلة جديدة هجر فيها البريختية بل المسرح الأوروبي كله بجميع أشكاله. ففي هذه الأثناء كانت تفاعلات الثورة الزراعية في الجزائر حامية، فاقترح علولة على فرقته المشاركة في تلك الأحداث السياسية الهامة بنص أسهم في كتابته جميع أفراد الفرقة أسموه «المائدة» وهو اسم إحدى قرى الجزائر، وأحداث المسرحية مستوحاة من أحداث حقيقية وقعت في هذه القرية نتيجة للإصلاحات الزراعية. وانتقل علولة بفرقته يطوف القرى لعرض المسرحية، ويدّوا عروضهم في قرية المائدة. وكان الأتوبيس الذي أقلهم هو منزلهم ومسرحهم ومطعمهم ومقاهم. وهناك أبين الفلاحين، بدأ صدام علولة بالثقافة الشعبية وصدامه بالمسرح الأوروبي.. ذلك الصدام الذي

وداعاً .. «فتي
وهران الجميل

الوحيد الذي
وجه له في
الندوة التي
أعقبت العرض
كان هو: كيف
فهم الفلاحون
هذه المسرحية
ذات النزعة
التجريدية؟ وشد
ماكانت
صدمتهم حين
أخبرهم أن هذه
المسرحية هي
من إنتاج
الفلاحين
أنفسهم. وشد
ماكانت صدمته
هو حين اكتشف
المفارقة:

عكف علولة
بعـد هذه

التجربة المثيرة على دراسة الثقافة الشعبية بوجه عام،
والفنون الشفوية (القولية) وأشكال الاحتفال وأنماط
التعبير، وشاركه في هذه الأبحاث التي امتدت أكثر من
عشرين عاماً صديقه ورفيق عمره محمد جليد الذي كان
يعد أطروحته للدكتوراه في هذا الموضوع. وخلال هذه
الأعوام العشرين جاب علولة وجليد القرى والأسواق
والموالد والاحتفالات الشعبية يسجلان ويفكران ويقارنان،
وساعدتهما ثقافتهما الموسوعية في هذه الدراسات كثيراً،



انتهى بأن
تشكك علولة في
المسرح الغربي
من أساسه.

فقد بدأ
علولة اتصاله
بالفلاحين من
خلال مسرحية
تم إنتاجها في
مسرح العلبة
الإيطالي، وكان
يتصور أن
موضوع
المسرحية
وأحداثها التي
تدور حول
الفلاحين كافية
لكي يتجاوب
الفلاحون معها.
لكنه اكتشف أن
الفلاحين لهم

أسلوب خاص في التلقى دفعه دفعا لإجراء تعديلات
يومية في المسرحية. وانتهى الأمر بعد أربعين ليلة في
أربعين قرية مختلفة بأن أصبح في حوزته مسرحية
مختلفة تماماً عن تلك التي بدأ بها جولاته - مسرحية
صاغها له الفلاحون كتابة وإخراجاً. ولشدة اهتمامه
بالتنتاج. حمل علولة مسرحيته تلك وذهب إلى المسرح
الوطني الجزائري وقدمها للنقاد والمثقفين وجمهور
العاصمة... ويضحك علولة حين يتذكر أن السؤال

وفنون القول الشفهية، وقد وصفها علولة فيما بعد بأنها كانت أول تعبير عن إرادة الخروج النهائي من المسرح الأرسطي الذي يراه مسرحاً قمعياً واستهلاكيّاً في آن معاً. ثم أعقبها بمسرحية «الأجواء» واعتمد فيها على بنية فنية مختلفة. إذ كانت عدة قصص قصيرة نسبياً ليس بينها ارتباط مباشر. وقد جرب فيها هي أيضاً الحكى والسرد الغنائي. أما في «اللشام» فقد جرب أن يهدم البناء النفسي للشخصيات مستفيداً في ذلك من دراسته لبنية الشخصية في الفنون الشعبية التي وجدها أكثر تجريداً وإشارية ويعدّ عن التفصيل.

وتبعاً لكل ذلك، اضطر علولة لأن يعيد تدريب نفسه، وأن يعيد التفكير في مجمل أدواته الفنية خاصة الممثل الذي وقع عليه العبء الأكبر في هذه التجربة. فلم يعد الممثل يجري خلف بنية نفسية للشخصية لكي يعيد تقديمها، ولم يعد يحاول تجسيد الأحداث والشخصيات كما تعلم الاعتماد على الإشارة والإيماء وعلى التلوين الصوتي، مما استدعى إعادة تدريب للحنجرة وللجهاز التنفسي ولجسد الممثل ككل. فقد أصبح على الممثل أن ينتقل بسهولة من السرد للتشخيص للغناء وأن يتقن فنونها جميعاً، وأن ينتقل من شخصية لأخرى أو أن يصبح أداة أو قطعة من الديكور.

لقد قدّر فنانون العالم هذه التجربة وهذا الإبداع فدعّوا علولة لعشرات المهرجانات وكُرّم في العديد منها، لكن نجاحه الأكبر كان في الرباط وقرطاج ودمشق التي لاقي فيها نجاحاً وتقديراً منقطع النظير.

وقبل أربعة أعوام شرع علولة في تجربة جديدة متسانلاً عما إذا كان المسرح الذي وصل إليه يستطيع

ولكن هذه الثقافة الموسوعية نفسها هي التي حدثت بعلولة إلى القول بأن ما توصل إليه من نتائج لازال في مرحلة الصياغة والتجريب ولم يرق إلى مرتبة النتائج القطعية والنهائية. ومع ذلك فقد كتب علولة وأخرج عدة تجارب اعتمد فيها على نتائجه تلك... فجرب التجريد في كل شيء... اللغة والحركة والديكور والبناء النفسي للشخصيات... واعتمد علم الإشارة والتصوير اللغوي دون التجسيد، واقترب كثيراً من مسرح الحلقة الشعبي وفنون القول والحكى، دون أن يعيد إنتاجها مرة أخرى. فقد كان رايه أن إعادة إنتاجها يدخلنا في إطار الفولكلورية مهما حسنت النوايا، ولهذا استخدم ما أسماه بوحداث الاتصال في أنماط التعبير الشعبية.

وفي عام ١٩٨٥، وبعد أن عجز مسرح الدولة عن تمويل هذه التجربة وهذه الدراسات وتوجّل إلى عائق، كوّن علولة فرقة مسرحية تعاونية بمشاركة زملائه الفنانين في مسرح وهران وأسماه «تعاونية أول مايو المسرحية». واستطاعت هذه الفرقة أن تمول العروض والأبحاث والدراسات أيضاً، ليس هذا فحسب، بل أنها حققت من الأرباح ما جعلها تسهم في تمويل بيوت الأيتام ومعاهد الأبحاث الطبية والمستشفيات ونقابات العمال... فقد حرص علولة وفرقته على تقديم حفلات بمعدل ثابت يخصص دخلها لصالح هؤلاء... فتحوّلت الفرقة من العمل الفني إلى العمل الاجتماعي والسياسي وتشابكت وارتبطت بمؤسسات شعبية كثيرة أو كما يقول علولة... «أصبحت فرقتنا في قلب المدينة ولم تعد على هامشها».

في هذا الإطار كتب علولة وأخرج عدة مسرحيات منها «الأقوال» التي جرب فيها الاعتماد على السرد

جزائري في مدينته وهران. وأغلقت المدارس والمصالح الحكومية والمتاجر والحوانيت، كما غالت وكالات الأنباء. وتستعد الجزائر للخروج في مسيرة ضخمة للتعبير عن حزنها وغضبها يوم الثلاثاء القادم (الثاني والعشرين من مارس) لم يقتلوه إذن، فقد اتحد ببلاده التي لاتموت!

هل زرتكم وهران؟

لو زرتموها لعرفتم معنى أن يكون الفنان جاداً ومناضلاً ومدافعاً عن الإنسان، ولعرفتم لماذا يقول المذيعون في التلفزيون الجزائري... «من مدينة وهران، مدينة عبد القادر علولة.. ننقل لكم...»

أن يتحمل أشكالاً فنية أخرى مثل القصة؟ واختار عدة قصص للكاتب التركي عزيز يفسين وقدمها ونجحت نجاحاً هائلاً. وقبل اغتياله كان يعد لتجربة جديدة ولكنهم لم يمهلوه.

زار علولة القاهرة عام ١٩٩٢ بدعوة من مهرجان القاهرة التجريبي لتكريمه، وكان مقدراً له أن يأتي للقاهرة في العام التالي لإلقاء بعض المحاضرات، لكن المطاردة كانت قد بدأت ، فرفض الخروج من الجزائر بأي شكل، فقد اختار المواجهة التي كان يعرف أنها ستنتهي بانتصاره العظيم. وقد حدث. إذ شيعه مائة ألف



عبد القادر علولة من المسرحيين العرب القلائل الذين يتميزون بوعي مسرحي يتجاوز القواعد المدرسية للحرفة ومقتضيات السوق التي تحبس معظم زملائه في مسرح منغلَق على نفسه ولا يرتاده إلا قلة من المهتمين أو المستهلكين، بحثاً عن مسرح أكثر فعالية وارتباطاً بجمهوره، وذلك باكتشافه الدائم لخصوصية هذا الجمهور ودأبه المتواضع لتعميق أدوات التواصل بين المسرح والبشر الذين يخاطبهم ويحقق نجاحه الفني والاجتماعي من خلال الوصول إليهم.

انطلقت تجربة مخرجنا عام ١٩٧٢ حين قرر أن يتجه بعروضه إلى القرى والمدن الصغيرة، وهو مدير المسرح الوطني في وهران - العاصمة الثانية للجزائر - لم يكتف بجمهور المدينة ولم يحصر نفسه في أشكال التلقي السلبية والسابقة التجهيز.. بل لم يقنع بالفاعلية والمحفوظة لمسرح العلية الإيطالي.

وفي الساحات الرحبة بالقرى، مع جمهور يلتف بتلقائية حول العرض المقدم، ويتداخل مع أحداثه بحرية، ويمرر الأيام واختلاف القرى.. يتعدّل العرض ويتطور. فتخرج الفرقة بعرض جديد ساهم الجمهور معها في خلقه وأدائه.

اكتشف عبد القادر ومجموعته المسافة التي كانت تفصل عروضهم السابقة عن هذا الجمهور. كما اكتشفوا ينابيع جديدة مع جمهور مدينتهم.

وبدأ السؤال الجوهرى يشق لنفسه طريقاً أكثر تجديداً.. كيف نتعامل في المسرح مع ثقافة الجمهور الذي نتجه إليه، وكيف نستفيد بهذه الثقافة في الوصول إلى الجمهور.

إن اكتشاف الجمهور هو شرط اكتشاف المسرح. ولا يمكن أن يكون حياً أو مسرحاً حقيقياً. باختصار. الجمهور هو الذي يعلم الفنان المسرحي، وليس العكس.

مسرح

عبد القادر علولة

وقد تجلت هذه الفروق فى شتى فروع العرض المسرحى.. وأصبحت سمة منهجية فى إعداد العرض وإخراجه وتقديمه.

فال موضوع.. يشترك الجميع فى اختياره، كما يساهمون فى كتابته فى جو من الديمقراطية تحت إشراف المخرج، وبذلك فالممثل متمثل لأبعاد دوره وطريقة أدائه.. وتقنية الصوت عنده هامة للغاية وفقاً لهذا الأسلوب الذى يعتمد على شكل الراوى الشعبى وقدرته على الحكى والتقصص والخروج أو الدخول أو الدمج بين الحالتين، والقدرة على تجسيد الأحداث وتصوير المشاهد من خلال صوته، والحوار أقرب إلى الشعر بإيجاءاته وإشعاعه والديكور أكثر تجريداً حتى يلمح ويرمز للكثير من المشاهد التى يحكيها الراوى، والعلاقة بين الممثل والديكور علاقة إشارية متفق عليها وليست علاقة إيهام أو تأكيد أو تنقيص.. والمتفرج بدوره يتفاعل مع هذه العناصر، يتخيلها ويكملها.. حسب ثقافته الخاصة.

ولما كان المسرح الرسمى عاجزاً عن استيعاب هذه الطريقة فى العمل تكونت التعاونية بنقود الفنانين القليلة. لكن عروضهم الناجحة التى كان كل عرض منها يستمر أكثر من عام، حلت المشكلة، وأصبح الجمهور هو الممول الأساسى لهذه الفرقة التعاونية.

هذه بعض ملامح منهج عبد القادر علولة ومجموعته المسرحية. وهى تتفق إلى حد كبير مع التجارب الأخرى المماثلة لها فى البلاد العربية، لكن تجربة عبد القادر علولة تتميز بصلابتها المنهجية واستمراريتها وشمولها. إنها نقلة كيفية فى المسرح الجزائرى.. وإثراء للمسرح العربى وإضافة نوعية للمسرح المعاصر.

وتعمقت رحلة البحث بالغوص فى التراث الشعبى لفهم مكوناته الدقيقة وأشكاله الفنية الخاصة نظرياً بالبحث فى كتب التراث العربى بالجزائر، وعملياً بمقابلة العروض الشعبية بالأسواق والموائد.

وإذا نظرنا للعروض الأربعة التى قدمتها الفرقة، فإننا نرى مدى مطابقتها لهذه الرحلة: فالعرض الأول «الاقسوال» اعتمد على السرد أو «الحكى» لتقديم ثلاثة مونولوجات منفصلة، وعرض «الأجوداء» كان عبارة عن أربع لوحات تمثيلية غنائية منفصلة، كل واحدة تعبر عن مشكلة من واقع الحياة فى المدينة. والعرض الثالث «الللشام» يركز على البناء النفسى للشخصية دون اعتبار للبناء الدرامى بالمفهوم الأرسطى. والرابع إعداد لمجموعة قصص قصيرة.

والعروض الأربعة تقترح مسرحاً يختلف كثيراً عن التقليدى. فالسرد هنا والفعل هناك فى المسرح الأرسطى، والتخيل والمشاركة هنا والإيهام هناك، والمتفرج متفاعل وإيجابى هنا، والمتلقى سلبي هناك.. إلخ.

ولكن هذه الفروق ليست قاطعة، فالسرد فيه بعض الأفعال والوصف الذى يقدمه الراوى فيه قدر من الإيهام.

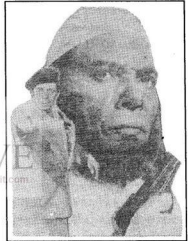
لكن الفرق الجوهرى بين مسرح مجموعة علولة أو «تعاونية» وهران، وبين المسرح الأرسطى وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هذا الشكل الحلقى فى الفرقة - كما نجده فى السامر الشعبى فى مصر - فالجمهور حول العرض المسرحى وليس أمامه، وما ينشأ عن ذلك من علاقة حميمة. والاهتمام بتنشيط الطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج عن طريق إثارة الخيال بالصور والإيهامات، وتفاعل المتفرج مع العرض من خلال المفردات الشعبية النابعة من ثقافته.

حين يعالج العمل الفنى قضية من القضايا فمن الصعب الفصل بين العمل والقضية، ذلك أن الأدوات الفنية هي، كما فى تسميتها، أدوات قيمتها أنها تساعدنا فى النهاية على الوصول إلى التفاعل الوجدانى والذهنى مع القضية المطروحة، وإن كان الأمر على هذا النحو مع أى عمل فنى له قيمة فإنه كذلك على وجه الخصوص مع فيلم «الإرهابى» الذى يتصدى لقضية باتت محور حياة المجتمع فى هذه الفترة الحرجة من حياته، ومن هنا ابتداء القيمة الكبيرة لهذا الفيلم الذى يعرى قوى الشر والتخلف ويفضحها.

ومع التسليم بأهمية القضية فإن ما يهيم الناقد فى المقام الأول هو مدى نجاح الأدوات فى تجسيد فكرة العمل الفنى، لأنها هى القدرة على توصيله إلى وجدان الناس ووعيهم، وتأثيره فيهم تأثيراً باقياً، ولأن القيمة الحقيقية للعمل الفنى ليست فى فكرته ولا فى خط أحداثه المسطحة، وإنما فى المشو والوشى والتفاصيل، أو النسيج المتشابك الذى يكسو هيكله ويجعل المتفرج يحس بصدق ما يجرى أمامه وتأثيره البالغ على وجوده.

وهذا ليس ترفاً لأن مدى عمق تأثير العمل الفنى مرهون بذلك على وجه التحديد. ففكرة العمل الشكسبيرى - مثلاً - فى أى ملخص مدرسى من الملخصات الكثيرة تختلف تماماً من حيث تأثيرها على الجمهور عن العمل الشكسبيرى نفسه ووشيه وتفصيله.

ويرتقى الأمر إلى مستوى جديد فيما يخص «الإرهابى» لأن الفيلم يراجه مآزق متعددة، بعضها خاص مثل كونه أحد «أفلام النجم» المصرية، وهى أفلام لها متطلباتها الخاصة كما أن لها تأثيراتها الفريدة، خاصة، والنجم هنا هو نجم النجوم عادل إمام.



الإرهابى

الفيلم والقضية

ويعرضها عام يتصل بفن السينما والمتاحة للجميع، أنتى تحيط بإنشائه، وتوافق عرض الفيلم مع أوج نهضة فى الدراما التلفزيونية تناولت القضية نفسها مما قد يظلم الفيلم ويغمطه حقته، عندما نقارنه بما جاء فيها، سواء للمدى الزمنى الهائل الذى غطته أحداث المسلسلات الدرامية (عشرات السنين)، أو للمساحة الزمنية المخصصة لتناول الأحداث التى تبلغ أكثر من عشر مرات زمن الفيلم...

وحتى نرى كيف واجه مبدعو الفيلم ذلك كله ببراعة لآبأس من الانتقال للحديث الفنى نفسه.

فى «الإرهابى» نحن أمام إنسان محروم على كل المستويات، يتحول مع (غسيل المخ) إلى وحش يرتكب جرائم بشعة وخلال هربه بعد إحدى جرائمه تصدمه سيارة ابنة طبيب أمام بيته، فينقل إلى داخل البيت لعلاج، وخلال إقامته أيام العلاج مع العائلة يختبر حياة الأسرة وحياة المجتمع التى لم يعرفها قبلاً، كما يخبر مشاعر التعاطف والحب والصداقة، ويكتشف اهتزاز المفاهيم التى لقت له وأعمته عن رؤية الواقع فيعود إنساناً سوياً يجافى الجريمة والإرهاب، ويصبح لزاماً على الجماعة الإرهابية أن تتخلص منه.

هذه هى الفكرة العامة لفيلم «الإرهابى» لكن كيف جسدها الأدوات الفنية ياترى؟

منذ اللحظة الأولى يجد المتفرج نفسه داخل موضوع الفيلم. يجد نفسه أمام عصابة إرهابية يقودها (على عبد الظاهر) - عادل إمام - ترتدى الجلابيب البيضاء، وتطلق ذقونها، تسطو على محل الذهب، ثم تحطم وتحرق محلاً يبيع شرائط الفيديو.

ويعد العملية مباشرة فنقلنا الفيلم إلى (سيف) أمير الجماعة الإرهابية - أحمد راتب - يقوم بغسيل مخ صبية صغار وهو يطلب منهم بالآ يسبحوا لذويهم فى البيت بفعل كذا وكذا، وآلا يقرنوا الأقباط السلام.

ويصرف (سيف) صبيانه حين يظهر أفراد الجماعة الإرهابية.. يهنتهم بنجاحهم ويعطيهم أجر مآتموا فى سبيل الله (خمسون جنيهاً لعل). ويطلب من (على) قائدهم أن يمر عليه فى المنزل، وهناك يسأله لماذا لايتزوج، ويبلغه بأن فى عنق الجماعة له سكرنا وزوجة، ويريه العروس المنقبة التى طلقها من زوجها «الكافر» خادم الحكومة الكافرة، ويطلب من (على) هدية الزواج: عملية إرهابية ضد السياح.

ويعود (على) إليه بعد العملية والقبض على زملائه، مطالباً بالمأوى والعروس فيدبر له المأوى الذى يهرب فيه من ملاحقة الشرطة، طالباً منه الصبر فيما يخص العروس.

يقوم (سيف) بزيارة (على) ليبلغه بقرار توسيع العمليات لتشمل عدداً من أعداء الله، من الكتاب ومسئولى الشرطة الذين يقفون فى وجه الجماعة الإسلامية، ويطلب منه أن يستعد لمرحلة العمل المقبلة بحلق ذقنه وتغيير لباسه، فالضرورات تبيح المحظورات.

تتأجل عملية اغتيال الكاتب لظروف طارئة، وتتجس عملية الاعتداء على ضباط الشرطة، وخلال هرب (على عبد الظاهر) تصدمه سيارة ابنة طبيب - شفيق - أمام بيتها فى حى المعادى، فينقل إلى داخل البيت لعلاج..

وهكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المقدمة أمام (على) الشاب الذى تعرض لعملية غسيل مخ (كما رأينا

وخلال احتكاكه بكل ذلك وكل هؤلاء يرى الوجه الآخر للحياة ويدرك زيف الأفكار التي غرست في وجدانه خلال عملية غسيل المخ التي تعرض لها وهو صفر اليدين من علاقة سوية مع المجتمع، فيعجز عن سرقة بيت الطبيب كما طلب منه الأمير، ويبلغ الكاتب بموعده محاولة اغتياله في محاولة لإنقاذه، حتى ينتهي الأمر باغتيال الجماعة الإرهابية له لأنه خرج عن طوعها.

هذا هو الخط الدرامي البارع الذي اختاره كاتب السيناريو ليثين الرملى، الذي كشف فيه عن فهم درامى راقى من جانب، وعن فهم للمأزق الذى يفرضه كون عادل إمام هو بطل الفيلم الذى لا بد له أن يتعاطف الجمهور معه، وعن فهم للجمهور الذى يتوجه إليه بعمله فى بساطة واعية، من خلال مشاهد بسيطة من حياة الأسرة التى عاملته بصفتها أستاذ الفلسفة (الذى كان يحمل حقيبتة المسروقة) ونخص بالذكر هنا ماتطرق السيناريو إليه من مشاهد إنسانية جميلة مثل حوار (على) مع المسيح وإعجابه به دون أن يعرف دينه، ومشهد الأسرة وقد انضم إليها الكاتب المستهدف والجار المسيحى وهم جميعاً يشاهدون إحدى مباريات كرة القدم بين مصر ودولة أخرى.. وقد توحدوا جميعاً أمام ضرورة فوز مصر، هذا يرد «الله حى الثانى جاي» وذاك يرسم علامة الصليب، ليعانق على «الإرهابى» هانى المسيحى، ويخطر الجميع يقنون «المصريين أهم» عند إحراز الفريق المصرى هدف الفوز.

ويحسب للسيناريو أنه تعرض فى إطار ذلك إلى التأكيد على أن التطرف ليس قصراً على دين من الأديان وتقديم زوجة هانى المسيحية - ساجدة زكى - جارة الأسرة وهى تبدي تحفظاتها لزوجها على العمل الذى

مع الأطفال) فتحويل إلى أداة بطش وترويع وترديد للشعارات، أداة ليس لها إلا السمع والطاعة دون مناقشة.

ومع دخول الإرهابى بيت الطبيب يبدأ الصراع الدرامى فيما يخص الموضوع الذى يتناول الفيلم. فمن خلال تعامل الإرهابى (على) مع الأسرة، أثناء مآزقه، يكتشف الطبيب المرحوم صلاح ذوالفقار، الغيور على عمله الإنسانى، فى مواجهة فكرته عن الكفار الذين يخدمون السلطة الكافرة، ويكتشف دفة مشاعر الأمومة مع سيدة البيت السافرة (مديحة يسرى)، ومشاعر الصداقة والود مع مهندس الديكور - إبراهيم يسرى - الشاب التقدمى البسيط الذى يقاسمه غرفته ويتنازل له عن فراشه، ومشاعر التعاطف - التى سرعان ما تنقلب إلى

حب - التى تحيط بها الفتاة المحتشمة الخائفة شيرين - وليت الأمر يقف عند هذا الحد فمع الزمن يكتشف (على) أن صورة اللتحي المعلقة فى حجرة يسرى هى لتشى جيفارا المناضل الماركسى، وأن تربية اللحية ليست وفقاً على جماعته، وتلقنه طالبة الجامعة الأمريكية المتحررة (حنان شوقي) درساً فى أن التحرر لايعنى أنها فتاة «سهلة» حين يحاول أن ينفذ معها تعاليم أميره سيف بل نساء وأموال الكفرة لجنود الله. كما يكتشف شخصاً مختلفاً تماماً فى الكاتب «الكافر» - محمد الدفراوي - الذى حاول قتله مرة من قبل تنفيذياً لأوامر الجماعة، حين يفاجأ به يزور أسرة الطبيب الذى ارتبط معه بعلاقة صداقة بعد أن أجرى له جراحة. كما يعجب بأخلاق (هانى) - مصطفى متولى - جار الأسرة ويحاول أن يجنده للتنظيم. ثم يصدم به حين يكتشف أنه مسيحي.

يقوم به وتمنع مشاهدة التليفزيون في المنزل، كما يحسب له أنه تعرض للقصور الأمني في مواجهة الإرهاب في عدد من المواقف.

لقد كان السيناريو بالغ الحساسية والإدراك للموقف وطبيعة العمل والجمهور ومن هذا المنطلق لأمجال لما وجه إلى الفيلم من انتقادات مثل كونه لم يناقش الأفكار الإرهابية بل هرب منها، وكونه لم يقدم بناء متكاملًا لشخصية الإرهابي يكشف فيه عن الخلفية الاجتماعية الاقتصادية النفسية لإرهابه، ولبذرة التزمت الديني لدى على كما لدى المسيحية.

إن الفيلم، أي فيلم، ليس دراسة متكاملة عن موضوعه، بل حالة بذاتها، وما قدم من معلومات عن الإرهابي مباشرة واستنتاجا (غسيل مخ الأطفال) وسلبا من خلال مواجهة أوضاع الأسرة والمجتمع التي عاش بينها يفى بالغرض. خصوصا والحديث يدور حول شباب مغرر به سيقترج عن مخططات الجماعة الإرهابية. وليس عن كادر يحتاج إلى مناقشة فكرية، ولأن مايؤثر في الجمهور في نهاية المطاف ليس الحوارات الخطابية المباشرة، وليس معقولية الأمر فقط، وإنما معها وفي الأساس الشحنة الشعورية والتأثير الوجداني الذي التفت إليه المشاركون في الفيلم سيناريو وإخراجا وتمثيلاً.

غير أن الفيلم ليس خلواً من العيوب فقد تضمن نصفه الثاني عدداً من المبالغات التي أعاقَت تدفقه الدرامي وأسأت إلى مصداقيته. فلم يكن هناك مبرر للمساحة الزمنية التي كرسَت لمرض (على) بالمرارة وعلاجه وإطالة إقامته بين الأسرة بسببه. فإن كان هناك مبرر لإقامة إنسان ومسعت في ساقه الجبس مع أسرة

غريبة تحس بالمسئولية عما حدث له وتحاول تلافي عواقب الإبلاغ عن الحادث، فليس هناك ما يبرر مواصلة استاذ فلسفة للإقامة معها كأنه مقطوع من شجرة. وإن كان هناك مبرر درامي لأن يكون (على) مصاباً بهذا المرض فقد كان يمكن أن يأتي الحديث عن ذلك بشكل عابر دون الحاجة إلى اختراق حصار البوليس. كما أن حفل عيد الميلاد كان ينطوي على كثير من المبالغات، وحفل أبسط كان يمكن أن يفى بالغرض، ولابس من الإشارة هنا إلى أن صورة العائلة كانت صورة مثالية وربما استفاد الفيلم أكثر لو كان مستواها أقل. مما صور من خلال الديكور الباذخ - بعض الشيء. ويوجه عام كان هناك إطالة أخلت بإيقاع الجزء الأخير من الفيلم كما أن مشاهد أداء رجال الشرطة ساعتها كان مبالغاً فيها جداً.

غير أن كل هذا لاينفي أن الفيلم جاء في مجمله على درجة عالية من الوعي بالموقف والمبادرة والشجاعة والجودة الفنية. وهو خطوة إيجابية لتجاوز المواجهة الأمنية الفنية الفكرية.

ولعل الجو العام لهذا الفيلم يكون نبراسا للأعمال الشبيهة في البعد عن الحوار المباشر، وتجسيد المضامين في مواقف درامية تتصل بحياة الناس لأن خبرات الناس ومشاعرهم وما يصل إلى وعيهم ولاوعيهم خلال ذلك هو الفصيل في مدى عمق تأثير العمل الفني على مشاهديه.

وإن كانت هناك إضافة هنا في اتصال بموضوع الفيلم فمن الواجب أن يدرس التلاميذ في مدارسنا منهجاً في «الاديان المقارنة»، وهو منهج ضروري لسعة الأفق والمعرفة بالآخر بعيداً عن الأوهام والتلفيقات.

لم يكن أحد ليتوقع أن السؤال العابر الذي جاء على لسان محمود مرسى بطل المسلسل التلفزيوني الناجح (العائلة)، والذي يستنكر فيه التهويل في عذاب القبر، سوف يثير ما أثاره من ردود فورية لم يشأ أصحابها أن يحمدا لهذا العمل شجاعته في مواجهة محنة التطرف، ثم لم يقنعوا بموقف الحياد فيسكتوا عنه كما سكتوا ويسكتون سكوت الرضا عن طوفان كتب التهويل التي غمرت الأسواق والأرصعة وأسوار المساجد، وكثير منها يدور حول عذاب القبر وأهواله؛ مروجاً من القصص ما ليس له أصل متفق عليه في صحيح الدين.

لقد وقف هؤلاء من كل حلقات المسلسل عند جزئية صغيرة ثانوية بالنسبة لبنية المسلسل وسياقه الفكري، هي مسألة (عذاب القبر)، وهي وقفة جعلتهم ينتصرون للفكر المتطرف حتى لو كان ذلك عن غير قصد، وكان يمكن لهذه الوقفة أن تكون مفهومة لو لم تكن نعيش هذه الظروف السوداء التي يمر بها الوطن ونعاني منها جميعاً. لقد كنا ننتظر من المهتمين بالشئون الدينية أن يصرفوا جهودهم بالأحرى لمواجهة هذه الموجة الطاغية من المطبوعات والخطب المنبرية، بكل ما حملته إلينا من تهويل وغلو ألقت بهما الرعب في قلوب الناس؛ فصرفتهم عن دنياهم وأفسدت عليهم دينهم، الذي هو دين سماحة ورحمة قبل أن يكون دين عذاب وتنكيل.

وإذا ما قصرنا الحديث على مسألة (عذاب القبر) التي أثارنا كل هذا الجدل، استبان لنا كيف أنها إحدى المسائل الخلافية في تراث الفرق الإسلامية، ففي حين أثبت الأشاعرة ومن بعدهم أهل السنة عذاب القبر، أنكرته الجهمية وبعض المعتزلة والمرجئة، ومرت عليه الماتريدية مرور الكرام؛ ثم إن الذين أثبتوه لم يتفقوا على الكثير من التفاصيل المعقدة التي تفجرها هذه المسألة،

إعادة
إنتاج
الأسطورة

فقد رأى ابن حزم (توفي عام ٤٥٦هـ) مثلاً على خلاف غيره من أهل السنة، أن عذاب القبر إنما يحل على الروح فقط دون البدن، بينما ذهب غيره إلى أن البدن وحده هو الذي يعذب، ولم يقبل أبو المعين النسفي (توفي عام ٥٠٨هـ) ذلك في كتابه (التمهيد) لأن عذاب الجنة التي لا روح فيها، لا يستقيم مع العقل، مما أجبر البعض على القول بأن الروح تعود للبدن كله على قول، وإلى نصفه الأعلى فقط على قول ابن حجر ١.

وقد نشأت عن هذا الاعتقاد مشاكل كثيرة محيرة من نوع: ما هي الأسئلة التي يلقيها الملكان على المتوفى؟ وهل العذاب في القبر متقطع أم دائم أم محدود بزمان معين؟ وهل يسأل الأطفال في القبر؟ وما هو القول فيمن مات دون أن يُغفر كالفريق والحريق وأكل السبع، وما هو اللسان الذي يلقي به الملكان سؤالهما، أهو العربية؟ أم أن الجميع يسألون حسب السنة كل منهم؟، أم أن لغة القبر هي السريانية كما يفهم من هذا البيت الساخر:

ومن عجيب ما ترى العينان

أن سؤال القبر بالسرياني!

لقد ظلت هذه الأسئلة، وغيرها كثير، دون إجابة معقولة يتفق عليها الجميع ممن فتحوا على أنفسهم هذا الباب الذي تحار فيه الألباب ويشطح الخيال في غيبة التصوص القاطعة، وهو باب كان أبو حامد الغزالي أول من فتحه على مصراعيه لكل من أتوا بعده من أصحاب التحويل والغلو الذين فاتهم أنه إذا كان الإنقاص من الدين لا يجوز، فإن الزيادة فيه أيضاً لا تصح.

وأية ذلك أن القرآن الكريم لم ترد فيه أية واحدة قاطعة الدلالة تنص على عذاب القبر، وإذا كانت فيه آيات قد يفهم منها ذلك على التحويل، فإن فيه آيات آخر قد

يفهم منها العكس، وكلا القسمين غير قاطع إثباتاً أو نفيّاً، وقد أوقفنا أبو الفضائل الرازي في (حجج القرآن) على شواهد من آيات القسمين.

فمن الآيات التي يستند إليها مثبتو عذاب القبر الآية: ﴿فَمَنْ دَرَأْنَاهُمْ يَرْزُخْ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾ «المؤمنون ٩٩»، فقد فسروا البرزخ على أنه الحياة المتوسطة بين الحياة الدنيا والآخرة، وهذه لا تكون إلا في القبر، مع أن الأصل اللغوي لكلمة البرزخ لا يشير إلى أبعد من معنى الحاجز أو الفاصل أو المانع أو الهلة كما ورد في لسان العرب، وكما جاء في سورة «الرحمن» - ٢٠ - «فبينهما برزخ لا يبغيان»، أي بينهما حاجز. ومن هذه الآيات أيضاً ما ورد في سورة «غافر» - ٤٦ - عن عذاب آل فرعون: ﴿النار يعرضون عليها غدوا وعشيا ويوم تقوم الساعة أدخلوا آل فرعون أشد العذاب»، وهذه الآية بالذات أصل كبير في استدلال أهل السنة على عذاب البرزخ في القبور، لأن الغدو والعشي هنا هما الصباح والمساء ما بقيت الدنيا كما جاء في تفسير ابن كثير، والواو التي عطفت عذاب يوم الساعة الأشد على عذاب الغدو والعشي؛ تفيد أنهما عذابان مختلفان، فلزم أن يكون أولهما هو عذاب القبر، وهذا اجتهاد في التفسير لا يرده العقل ولا تتأني عليه اللغة، غير أنه ليس هو التفسير الوحيد الممكن، فقد كان الذين أنكروا عذاب القبر من المسلمين يعرفون هذه الآية، ولكنهم كانوا لا يفهمونها على هذا النص، وحتى الذين رأوا في هذه الآية دلالة على عذاب القبر، كانوا يعترفون بأن هذه الدلالة غير قاطعة، على نحو ما نجد عند الإمام الجويني (توفي ٤٧٨ هـ)، الذي أشار في (الإرشاد) إلى أن سبب الاعتقاد في عذاب القبر على الرغم من عدم النص عليه صراحة في القرآن، يعود إلى أن المؤمن يعيل دائماً إلى



نماذج من كتب التهويل التي غمرت الأسواق في الفترة الأخيرة.

أن الاعتماد على الأحاديث النبوية الشريفة في إثبات عذاب القبر وإدراجها ضمن أصول الاعتقاد، من شأنه أن يثير مشكلات جديدة تتعلق بالخلاف بين أهل الرأي وأهل الحديث من جهة، وتعلق بالخلاف بين المذاهب الإسلامية الأربعة من جهة أخرى، وقد كتب ولي الله الدهلوي صفحات ناصعة دالة على تعصب كل مذهب لفريق معين من الرواة والمحدثين، وهو التعصب الذي لم يكن له وجود قبل القرن الثالث، ولكنه فشا في الأمة وجرها إلى التقليد في القرون المتأخرة بعد أن أغلق باب الاجتهاد. وكان «ابن السيد البطلوسي» (توفي عام ٥٢١ هـ) قد فصل الحديث في (التنبيه) عن العلل الكثيرة التي تعرض لها الحديث.

ولانريد أن نخوض في مشكلات علم الحديث، فلهذه المشكلات أهلها، ولكننا إلى حاجة إلى أن يوضح لنا سر السكوت عن بعض المرويات التي قد توحى بأن هناك شبهة تسرب الإسرائيليات في مسألة عذاب القبر، فقد

الإيمان بما لم يكن قاطعاً، على أساس أن في ذلك إيغافاً في التقوى، لعله يستند إلى مبدأ تقديم لبرء المفسدة على جلب المنفعة، مع أن الأمرين قد لا يتمايزان دائماً على هذا النحو في الواقع الحي الذي لا يعرف الفصل الحاد بين الأبيض والأسود.

أما الآيات التي يحتج بها المنكرون لعذاب القبر، فمنها ما ورد في سورة الدخان - ٥٦ «الذين هم في الآخرة» الموت الأولى ووقاهم عذاب الجحيم» وفي سورة المؤمنون «ثم إنكم بعد ذلك لميتون، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون» والدلالة هنا واضحة على أنه ليس بعد الموت سوى البعث.

لم يكن أمام أهل السنة إلا أن يستندوا على نصوص الحديث ومرويات الأثر من ناحية، وأن يبرروا خلو القرآن الكريم من النص الصريح على عذاب القبر من ناحية أخرى، على نحو ما فعل ابن القيم في كتاب الروح. غير

والتسعين، وكل رأس بها تسع وتسعون حية، وكل حية بسبعة رؤوس، ليكون المجموع نحواً من عشرة آلاف رأس تتكالب كلها على المتوفى إلى أن تقوم الساعة فأى فرق يبقى إذن بين هذه الصورة، وبين الوحش المرعب الذى يقف بين يدي أوزيريس فى محاكمة الموتى المصرية المعروفة، لكى يلتهم الأرواح المذنبة؟!

لقد ذاعت هذه الصورة الأسطورية المرعبة فى أغلب الكتابات السلفية التالية على الغزالي إلى أن بلغت ذروتها فى عصور الانحطاط، وزاد القصاصون من خيالهم ما حلا لهم أن يزيّدوا، إلى أن رأينا كتاباً كاملاً تصنف فى وصف أهوال القبر وعذابه، كما فعل ابن رجب الحنبلى وابن القيم وغيرهما، وشجع هؤلاء على ذلك ما وجدوه من إقبال العامة على هذه التآليف فراجت بضاعة القصاص على نحو ما يصور لنا ابن الجوزي وكأنه يتحدث عن زماننا نحن:-

(ثم خست هذه الصناعة فتعرض لها الجهال، فبعد عن الحضور عندهم المميزون من الناس، وتعلق بهم العوام والنساء، فلم يتشاكلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتنوعت البدع فى هذا الفن.. وقد يكون الواعظ صادقاً، قاصداً النصيحة، إلا أن منهم من شرب الرئاسة فى قلبه مع الزمان، فيجب أن يعظم، وعلامته أنه إذا ظهر واعظ ينوب عنه أو يعينه على الخلق، كره ذلك، ولو صبح قصده لم يكره أن يعينه على خلائق (الخلق).

المسألة ليست بعيدة إذن عن التزيّع وعن الهوى الشخصى، وما أحوجنا إلى أن نجرد الدين اليوم من هذا الهوى، وننقي من هذه الأساطير.

جاء فى مختصر تفسير ابن كثير عن السيدة عائشة رضى الله عنها، أن رسول الله ﷺ دخل عليها وعندها امرأة من اليهود وهى تقول: أشعرت أنكم تفتنون فى قبوركم، فارتاع رسول الله ﷺ وقال: إنما تفتن يهود، قالت عائشة: فلبث ليالى ثم قال: ألا إنكم تفتنون فى القبور.

لقد كان الناس فى صدر الإسلام بعيدين عن هذا التعصب المذهبى، وكانوا يؤمنون بالإسلام كما هو قبل أن يظهر صراع التاويلات، وكان أولو الأمر يزجرون من يعرض قضايا الإيمان على العقل، فقصة جلد «صبيغ» فى زمن عمر بن الخطاب معروفة، ولكن ذلك لم يستمر طويلاً بعد أن تغيرت الحياة وجد من القضايا ما يستوجب التاويل وإعادة النظر، ومع ذلك فقد ظلت كتب الأصول إلى القرن الرابع الهجرى تقريباً تثبت عذاب القبر من وجهة نظر الأشاعرة، ولكن دون تزيّد أو تهويل، كما فعل الأشعرى، والباقلانى، وابن طاهر البغدادي، وغيرهم ممن كانت اجتهاداتهم أساساً للمذهب السنى. ولم تأخذ هذه المسألة شكلاً مخيفاً إلا على يد أبى حامد الغزالي فى موسوعته (إحياء علوم الدين).

تحدث «الغزالي» عن مسألة عذاب القبر بإسهاب، وجعلها واحدة من أصول الاعتقاد، وحشد حولها قصصاً أثقلتها بالخرافات التى لا أساس لها من دين أو عقل، فألبه ترجع صورة الأضم الأعمى الأبكم الذى يحمل مرزبة من حديد لو اجتمع الثقلان ما حملها، والتى يُضرب بها الميت العاصى فيصير تراباً ثم تعود إليه الروح ويضرب ليصير تراباً من جديد.. وهكذا ! وإليه أيضاً تعود صورة التثنية ذى الرؤوس التسعة

لم يحظ عمل فنى فى مصر بمثل كل هذا الصخب والجدل (أو صخب الجدل) كما حدث مع «العائلة» أو «بالعائلة» .

فهو مسلسل يعد - حتى الآن على الأقل - أشهر عمل إبداعى؛ استطاع على مدى شهر رمضان أن يقدم مساحة من الأفكار اتسعت لدوائر - متشابكة ومزدحمة - من الآراء المقابلة والمضادة والمعارضة والمعضدة.

كذلك صار المسلسل (٢٨ حلقة) مادة خصبة متجددة لشرح اختلافات «مكررة» على مدى تاريخنا الفكرى كله .

ولكنه ما كتبت الأيدى والأقلام وغزارة ما طرح من أفكار وآراء أصبح صعباً أن نغامر بالكتابة على أرض تم حرثها وزراعتها - وتجريفها أيضاً - على صفحات اسوئت وأبيضت بشتى الأفكار.

حديث غير عائلئ عن

العائلة

والعودة واجبة إلى ما طرحه المسلسل الذى كتبه المؤلف وحيد حسان (بدأ حياته كاتباً للقصة القصيرة وصدرت له مجموعة من الهئية العامة للكتاب فى نهاية الستينيات كانت تحمل كل ما فى الستينيات من سياسة وأدب متفق عليه أو مختلف!!) وأخرجه مخرج تليفزيونى له باع طويل فى الدراما الناجحة هو إسماعيل عبد الحافظ.

ماذا طرح مسلسل «العائلة» ؟

مبدئياً لابد من المكوث عند «عتبة» نجاح العمل قليلاً .. واقصد بالنجاح هنا، القدرة على الحصول على نسبة من التلقى من النادر جداً أن يحظى بها أى عمل إبداعى فى وطن يعانى مجله من أمية هجائية كاسحة ومن أمية ثقافية خانقة؛ القصص المنشورة فى مصر - فى أقصى تصور جماهيرى لها - لا تتمتع بحظوة أكثر من يضع مئات من القراء (وهذا خير وبركة لوحدث) أما الكتب



إنّ هناك مائتين أولى لهذا العمل الإبداعي؛ أنه يغوص في مشكلة مثارة أصلاً: يتحدث في موضوع مبحث أساساً.

لكن الحقيقة أن أول ما فعله وحيد حامد مؤلف العمل، أن تحي جانباً تخيوية المعالجة وقرر الالتحام المباشر مع وعي (إذا كان موجوداً) المشاهد، واضعاً في اعتباره (وفي أوراقي) أن المشاهد يتعرف لأول مرة على الاختلاف (حق الاختلاف فضلاً عن حريته): لقد قرر أن يبدأ مع متلقيه من الصفر (وهو رقم له من يقسمه).

من هنا نشأت المشكلة الأخرى مع الناقد المثقف (أو الذي يدعي ذلك): فقد رآه بعض المثقفين عملاً مباشراً تعليمياً دعائياً، وبفضل آخرين أن يصمونه بتعوت وأوصاف أقسى وأكثر مرونة.

لكن الناقد اللبيب (وكل لبيب بالتفكير يفهم) كان عليه أن يعود إلى كمية الكتب التي درسها في أكاديميته وعلى أيدي معلميه، ليعرف أن الدراما التعليلية المباشرة نوع من الفن الراقي المطلوب، وأنه ليس أحدثاً مصنوعة في فندق الريديان (حيث يكتب وحيد

(الفكرية أو النظرية) فيستحسن السكوت عن معاناتها في الوصول للجمهور!! أما الشعر فيظل تواجد اللصيق بالناس حكراً على ما هو مغنى ومعزوف (..). فيما عدا ذلك فبعض الندوات وقليل من المصالحات ... وكفى.

إنّ العاشلة، نظراً لأنها عمل تليفزيوني فقد تمكن من الإمساك بحالة الجماهيرية؛ وخاصة أنه يطرح (كم مرة كورت هذا اللفظ) موضوعاً مثيراً للجدل (وقد حرم المصريون من هذه القضية ربّما من الزمن!).

إنّ الإرهاب

أقول إنه عن الإرهاب..

وأول المشكلات (لا أفضل مصطلح إشكاليات رغم أن قارئ مجلة وإبداع قد يحبه !!) أن الإرهاب قد أصبح هدفاً لنصال تكسرت عن نصال من المائدة الإعلامية المصرية .. مطبوعة ومذاعة ومرئية .. وقد غرق (أو أغرق) في معالجات إنشائية دعائية حيناً؛ ثم في معالجات فكرية وعُلووية منخوبة، لم تلق مرئوداً على الساحة الراسعة بفقد تأثيرها (أو تأثير بعضها) على الساحة الضيقة للمهمومين والمشتغلين بقضايا وطنهم.

كان «العائلة» عملاً مهماً بالإرهاب؛
بحثاً عن مناقشة خطاب الدين وجنوده
الاجتماعية ..

هكذا دون لف أو دوران .

عائلة عاتله هو كامل سويلم (محمود
مصري) ناظر مدرسة اضطهد وظيفياً (أو
سياسياً) في مرحلة ما من الستينيات لكنه
الرجل الذي يمثل الوعي المصري الديني
والفكري، المتشرب لسماحة الدين وتراثه

التاريخي؛ وقدرته على التعبير متسعة لكل رحابة الصدر وتعددية
الرأي وتنوع الأفكار. كان هذا الرجل هو النموذج الأعلى تأثيراً
والأوسع تواجداً على رفعة السلسل؛ ليكون مبرر صناعة المواجهة
الفكرية مع المتطرفين؛ وأحسب أن هذا النموذج وارد ومتاح واقعياً
إلى حد كبير فهناك جيل مصري من رعاة العلم الذين خرجوا من
زمن جليل إلى زمن ملوث؛ لكنهم تمكنوا من الحفاظ على تماسكهم
وصلابتهم المبنية على أرض مدعومة بالتفكير والوعي والاحتشاد
بالتراث الحقيقي وكثير الأفكار الإسلامية العميقة الرجوة؛ المفتوحة
لعمصرها وليست مغلفة على نفسها أو محبوسة في جداريات من
«القولبة» و «التنميط» و «التلقين» الفكري الذي ينهائى ؛ في
أى لحظة مواجهة حقيقية وينفتح مع غوغائية أى حقبة سياسية
تقرر أن تحشو وتحشر في أذهان الناس ما أرادت .

إذا كان «كامل سويلم» هو الشخص المبنى لأجل «النص» كله
أو هو العمود الفقري للصنوع لإقامة بناء السلسل؛ فهو أيضاً
الشخص المفترض وجوده وتواجهه لأجل إنقاذ العقل المصري من
برائث الأوثان الجديدة، وهو كذلك النموذج الذي يحتوى في تربية
أجيال جديدة على شاكلته أو بشكله الحرفي؛ المطلوب (ليس من



حامد) بل هو حصيلة تاريخ طويل من
الإبداع ومتنوع فاعل ومؤثر لكل عطاءات
المبدعين في دول شتى بما فيها الدول الغربية
الأوروبية؛ ولعل أى دارس للأدب (أو قاري)
يعلم أن الدراما التعليمية (منذ نشأتها في
الكنايس وحتى الآن) كانت فرعاً رئيسياً
وقوياً في بناء ثورات شعوب وتقدم أمم .

طبعاً وحيد حامد - بعد كل إبداعاته -
ليس في حاجة إلى تلقينه دروساً في الدراما
! حتي يتهمه البعض بتساقطات درامية في

العائلة، بل كان طبيعياً - إذا كنا أمام حالة نقد صحية خالية من
الأمراض والشوائب - أن يدرك النقاد هذا الاختيار العائد للتعهد
من وحيد حامد لشكل الدراما التعليمية المباشرة لغرس أفكاره
وشخصه في سلسله «العائلة» .

العائلة وكان لابد لها من إدارة حوار مباشر حار - وأحياناً
حاد - مع المتفرج ؛ بل الخروج به من زاوية الفرجة (الضيقة
الباحثة عن البهجة والمتعة) إلى زاوية التلقين الإيجابي، أو المطالب
بالحصول (أو الوصول) إلى قناعة؛ لم يكن مطلوباً من العائلة
تحريك المشاعر والعواطف بقدر ما كان مطلوباً منها أن تحرك
العقول والأفكار. ومثل أى «جوقة» أو «كورال» على مسرح
تعليمي متسع (لكل مضمون التاريخ) نجد أبطال السلسل في لحظات
من الحوار التبادل الصاخب (بالأفكار وليس بالحناجر) ويكون
التناظر سيداً لكل المواقف التي تجمع أبطال السلسل في لحظة
الحديث عن الإرهاب.

الإرهاب .. هانمن نرجع إليه (وليس هناك أسوء من الرجوع
إليه).

وانتيرت صحف شتى لاتهام وحيد حامد بمعاداة البنوك الإسلامية ..

وفضلًا آخرون أن يجعلوا من هذا العمل «سلسلات الأجهزة الأمنية» .. ثم اشترك الجميع في معزوفة المغالطات الدينية التي اتهموا بها المسلسل مستندين إلى قضية عذاب القبر التي طرحها العمل (لم يطرحها وحيد حامد، فقد كانت خروجاً عن النص من محمود مرسى لكننى أراها قضية طرحها العمل كله بصرف النظر عن صاحب فضلها .. أو مسئوليتها)

ولا أظننى .. كما لا أظن أن وحيد حامد - ينظر لهذه الاتهامات نظرة ترفع وكبرياء ..

فالمفترض أنها اتهامات دفاعية من التيار الأصولي المتطرفه تشرح لنا ما فهموه من المسلسل (أو ما التقطوه منه) ، كما تبين لنا «مناطق الجروح» الدامس التي تؤلمهم أكثر ، فضلاً عن أنها توضح كذلك مجمل خطابهم السياسى والفكرى فى حالة الدفاع عن الذات (إلى جانب خطابهم الهجومى) تعالوا أولاً نعلن أن هذه مرة نادرة تلك التي يرفع فيها التيار الدينى لاقتات الدفاع عن نفسه بعد أن كثرت وغزرت وتعددت وتكاثرت لاقتات الهجوم على الآخرين ..

ثم تعالوا ثانياً لنؤكد أنه إذا كان التيار الدينى محط اتهام بالتحويل من الخارج؛ فإنه كذلك يلح هو أيضاً على استخدام اتهام مكرور ويومى بأن المبدعين والمفكرين المناهضين للفكر الأصولى يعملون لحساب «الغرب الصليبنى» وأنهم عملاء «للحكومة وللنظام» ..

من السهل إذن أن يطعم علينا أحدهم ليرى فى مسلسل «العائلة» عملاً أمنياً .. وهو كلام لا يتمتع فقط «بالفوغائية» بل

أجل المسلسل فقط) بل من أجل الوطن استنفار وجود كامل سويلم الحالى؛ واستحضار صناعة كامل سويلم القادم (لا أستطيع أن أمنع نفسى من المقاربة بين اسمى سويلم فى كل من «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى وروائى ثم ليوسف شاهين وحسن فؤاد سينمائياً وفى العائلة لوحيد حامد وروائياً وتليفزيونياً).

هل يمكن لكامل سويلم أن يستمر.

هل يمكن لكامل سويلم أن يعود .

هل يمكن لكامل سويلم أن يولد .

(ضع علامات الاستفهام من عندك)

مرة أخرى نعود إلى حالة النقد المسترخى الذى قذف هذا العمل الإبداعى بتهمة اختلاق «كامل سويلم» البطل الواحد والأوحد، وأشير إلى أن هذا الرجل (متوفر فى أجيال كثيرة لكنه غير مكتشف!) فضلاً عن أن الرجل - فى نظرة مختلفة ومغايرة - لم يملك فى العمل كله سوى حقه فى التفكير وحرية فى التعبير ورغبته فى التغيير .

أما أنه غير ويك ..

فهذا ما كان مطلوباً أن نعرفه من المتلقى ؟!

دعنا الآن من «العلة» التى مضغها نقادنا المثقفون .. ونذهب إلى الخطاب الدينى الذى واجه المسلسل من رموز الكتابة المتطرفة.

حمل البعض «العائلة» مسئولية «عدم توثيق المساجد» .

نعم .. كانت هذه تهمة (..)

وأخرون ... رأوا فيها هجوماً على الدين الإسلامى ولصق المواقف كلها فى الجماعات الإسلامية ..

لم يجب أحد، بل ثرثروا وثرثروا .. وكلما قرأت مقالاً في هذا الصدد تمنيت أن أجد شيئاً ذا قيمة يتغننى في إطالة هذا المقال (!!) لكن لا شيء ..

لا شيء حتى الصداق.

فأفهم ما أخذه على العمل أنه لم يعرض على الأزهر ..

يا سلام (!!)

لكن الأهم هنا - ونحن لهم هنا ناصحون - أن الأزهر إذا كان اليوم أداة في أيديهم (أو هكذا يتصورون ..) والحقيقة أنه هكذا اتصور أيضاً) فمن الجائز جداً أن يكون أداة في يد غيرهم غداً.

وإن المصادرة والتدخل الأزهرى يرد على أى تيار وفكر حتى الفكر الأصولي الديني.

ما علينا ..

نعود إلى اتهامهم بأن المسلسل لم يعرض على الأزهر ثم تلقت إلى بيانات الأزهر وتصريحات رجاله بين العائلة فلا نرى إلا مصفاة «عذاب القبر» .

وقد صور الأزهر قضية عذاب القبر التي جاءت في نهاية المسلسل أنها ضد الإجماع الفقهي في الإسلام .

والحقيقة أن في هذا بعض التغيب فمن المؤكد أن أى إجماع في الفقه الإسلامي لم ينف أبداً وجود خلافا معه .

كما لم يمح من الوجود المعارض له .

بمعنى أن الإجماع لا يعنى قطع دابر الاختلاف أبداً .. وإلا إذا كان هناك مالك وإمام وفقهاء، فلماذا كان أبو حنيفة ..

يتمتع كذلك بغضخ الحالة الهريرية التي يعتنقها ويتشبث بها المتطرفون حين يجدون أنفسهم في مواجهة هجوم فكري أو جدل ديني وتاريخي معهم؛ وهذا يبرر أيضاً فرارهم من مناقشة الأفكار المناهضة والمعارضة لهم بالتاكيد - وبالإلحاح - على أن أصحابها علمانيون مثلاً؛ أو شيوعيون على سبيل المثال .. أو صليبيون عملاء للاستعمار الغربي (..)

الانتماء بالعمالة هو أسهل الطرق للوصول إلى نهاية أى حوار .. لكنه سلاح يملكه الطرفان .. ومن ثم يستحسن السكوت عليه لأنه - وإن حمل ثقله التاريخي - إلا أنه لا يملك إلا منحة الغوغائية التي وهبها لنا الله سبحانه وتعالى في الشرق كله .

أما الاتهامات الأخرى التي يلصقها المتطرفون بالعائلة وبوحيّد حامد، فهي أقرب إلى الاختزال منها إلى الاحترام !!

فالسادة يقولون أن العمل ضد البنوك الإسلامية ..

وما له ؟.

فالبنوك الإسلامية - بما عرضه وحيّد حامد - مطالبة حين ترد ، أن ترد على ما أورده في العمل من ادعاءات وبيانات؛ وكيف اتهمها بأنها اكنوية ضخمة تعيش على الاحتيال باسم الدين .. بينما يقوم عملها كله في جوهره، على أساس النظام المعمول به في البنوك (غير الإسلامية) الفارق الهش الوحيد هو اللافتة وحجاب الموظفين (!!) لكن كل الخطاب الديني المهاجم للعائلة لم يقترب من الأرقام والحقائق أو ما ادعى العمل أنه كذلك؛ لكنه يتكفى بأن الرجل يهاجم البنوك الإسلامية .

مرة أخرى وما له ؟!

أما الأخطاء الدينية التي جاء بها المسلسل فهي كثيرة من وجهة نظر المتطرفين، لكن أين هي ؟!

وكيف جاء الشافعي، وابن حنبل !!

فقد حدث فعلاً

أما إن وحيد حامد في العائلة قد حقق نجاحاً يفوق التصور

أما وقد غضب المتطرفون عليه ..

في قدرته على التلاقي بجماهيره فقد حدث فعلاً .

فقد حدث فعلاً ..

وبمناسبة «فعلاً» فأجمل ما في «العائلة» أنه «فعل» وليس
ثروة البعض في سهرات مخصصة للثروة ... وأكل لحوم
البشر.

أما وقد استطاع أن يصنع من هذا العمل الدرامي (الدرامي
أكبرها وليست خطأ مطبعياً) أن يصنع جدلاً في الواقع المصري .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



في العدد القادم من إبداع

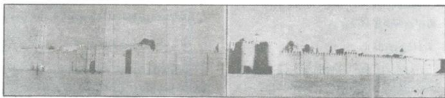
«محور خاص عن العقاد»

بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على وفاته

الدير المحرق والعدوان الإرهابي



الدير المحرق



سور الدير المحرق بأسبوط



أيقونة تمثل هروب العائلة المقدسة من الدير المحرق

يعتبر الدير المحرق الذي تعرض في الحادى عشر من مارس الماضى لعدوان إرهابى إجرامى، راح ضحيته ستة من رهبان الدير المسالمين المنقطعين للعبادة ومن الزوار الأبرياء، بخلاف الجرحى، يعتبر هذا الدير واحدا من أهم الأديرة المنتشرة فى جبال مصر وصحراواتها، وهو واحد من الديرين الباقيين من العصر البيزنطى فى منطقة الصعيد، أما الدير الثانى فهو دير الأنبا صموئيل المعروف باسم دير القلمون.

وكان الأنبا باخوميوس هو الذى شيد هذا الدير فى أوائل القرن الرابع، واختار مكانه الحالى فى سفح الجبل الغربى لبلدة (صنبو) بأسبوط، لكى تتحقق العزلة وتتم العبادة فى مأمّن بعيدا عن اضطهاد الحكام وشرور المجتمع الفاسد.

أقيم الدير على مساحة تسعة أفدنة، ويحتوى الآن على أربع كنائس وقصر وعدة قلايات للربان. وهو من المزارات الدينية المهمة التى يؤمها السائحون ويقصدها المصريون من المسلمين والمسيحيين.



قصر الدير المحرق

ملك اللوك إذا وهب لا تسلم عن المسيب، هذا أول ما يطالع بخط عريض في الإطار للذهب الأصفر الفاتح الذي يتصدر صالة الشقة فلا تخطئه العين عندما يفتح الباب، وقد حاول البعض - من باب الحسد و«الدعسم» - أن يعرف السبب في ثراء رب البيت من الجور فلم يظفر هذا البعض بسبب، بجوار لوحة ملك اللوك استقر إطار مذهب أصفر فاتح كذلك وفيه شهادة مكتوبة مؤمنة ومختومة لرب البيت من رئيس مصري راحل بخانم الرئاسة، يشكر فيها الرئيس الراحل ويقر لرب البيت «جهوده وأدائه للممتاز وخدماته حتى النصر»، وهذه الشهادة موضع فخر واعتزاز رب البيت فهي آية الوحيدة على بعثته عندما كان متعمد توريد اللوح لقطاع من قوائنا المسلحة، وعندما يراود بعض سامعيه الأول في أن يتحدث رب البيت عن البدايات، يقطع هذا الطريق على هؤلاء بالإشارة إلى لوحة ملك اللوك ولا مزيد.

وكل ما في الشقة الواسعة مذهباً من الصالونات إلى الأسرة وحتى «الكنائس» الستائر أطر الآيات القرآنية على الجدران وصور رب البيت في اللباسات المختلفة مع بعض للسوليين وحتى صورة زفافه إلى الحاجة مشيرة، وصور الأتجال الصبيان والبنات «للحجاب» مذهباً مذهباً، لكن .. كيف نخلت - وبخل غيري - إلى هذا العالم للمذهب؟!

إليك القصة .

بطاقة دعوة

ظلت بطاقة الدعوة تصلني بانتظام في نهاية كل شهر. أمضت الدعوة مرات ومرات. لكن الإلحاح استدرجني للمذهب . البطاقة صفيرة خضراء. مكتوب عليها «الحاجة مشيرة ناصب تدعوكم لصالونها الإسلامي الثلاثاء القادم - كالمعاد - الثلاثاء الأخير من كل شهر - ت العنوان عندما وصلت إلى المكان في الموعد

صالون
الحاجة مشيرة



الحاجة مشيرة «بالعافية» متظاهرة «بالكسوف» ورجال الكنبة يبطرونها بكلمات ثناء مشجعة.

من أي «عك» بيننا تتلفق !؟

تناولت الحاجة - وهي تواجه الميكروفون وجمهور الكراسي - لوحة معدنية عريضة طويلة أندرتنا بأن كلمتها مطولة، الكلمة بدأت بالترحيب الموجه إلى رجال الكنبة كل واحد باسمه ومنصبه ، ثم رحبت الحاجة - في غير اعتناء - بضيوف الكراسي في جملة مقتضبة، وبعد ذلك مباشرة توجهت الحاجة بالترحيب الحار الموجه إلى البضة المحبة للتليفزيونية وبرامجها المجيدة مع الذين شرفوا الصالون من رجال الإعلام ! وقد لاحظت - كما لاشك لاحظ غيري - أن كلمة واحدة من كلمات الحاجة مشيرة - ومازلنا في أول كلماتها - لم تتل من خطأ ، ومع ذلك فإن رجال الكنبة - وهم ولاشك أعرف باللفظ من الجميع - لم يبد على وجه أيهم أننى انزعاجاً . فلما أفاضت الحاجة مشيرة في شرح موضوع ندوة صالون الليلة وكشفت عن موهبة عجيبة في الإطاحة بكل قواعد اللغة ، وبوسط توقعات جمهور الكراسي بعدم النجاة من محنة «العك» هذه قبل ساعة على الأقل ، أفاضت الحاجة مشيرة الضحايا بأن الكلمة قصيرة قصيرة لا تتناسب مع طول وعرض اللوحة التي قرأت منها ما قالت !

وعندما انتهت الحاجة مشيرة وناولت اللوحة المعدنية إلى الذى جالسها بها، حملها الرجل فبان وجهها الذى يحمل كلمات الحاجة، بأحرف ضخمة دقيقة للتشكيل، وقد أفاضت إحدى محترفات حضور الصالون من جمهور الكراسي - وقد ظنت أنها تهمس ! أن الحاجة مشيرة «تتك الخطأ بالكاد»، وأن أحدهم يكتب لها كلماتها في بداية صالون كل شهر، وقد عجب لهذا «العك» الذى تلفقت به علينا الحاجة مشيرة رغم كل هذه الرعاية المشعولة بها !

المضروب وجدت مالم أتوقع، الشقة ثلاث شقق واسعة مفتوحة بعضها على بعضها، فلا أبواب إلا ما يفصل بين أهل البيت والغريباء، صالة مستطيلة رصت فيها كراسي صفاء وراء صف، هذه لجمهور الصالون الجالس ليواجه كنبة عالية جلس عليها بعض مشاهير الوجوه من رجال الدين الرسميين، كاميرات تليفزيون وكشافات الإضاءة الباهرة مسلطة على الكنبة دوماً، وبين الحين والحين تلتفت الكاميرات إلى جمهور الكراسي لكنها تردت بسرعة إلى الكنبة بعد إشارة من بضة محبة تخصصت في تقديم البرامج الدينية للتليفزيونية، تعلقت أنظار رجال الكنبة بالقائمة من خلف جمهور الكراسي وتعالق صيحات ترحيبهم والبضة المحبة للتليفزيونية تنطق بعقيرتها . تطعي على ضجة الموجعين - بلهجة إعلانية مبتهجة .. الحاجة مشيرة !

هذه هي صاحبة الصالون . تلفت الانتباه هذه الملابس الطويلة الفضفاضة والحجاب المزركش «الشفتشى» على الآخر، وكلاكيك، لحم «مليس» بالدهون لا يخفيها ثوبها الذى تخب فيه، لكن أوضح ما في هذه «الكتلة» المتحركة غلظة أشكال المصاغ النغمي الذى تحلت به صاحبة الصالون !

يلمح جمهور الكراسي رجال الكنبة وقد خفروا للسلام على صاحبة الصالون قبل أن تجلس على كراسي مذهب فخيم يتسع لها، وضع بعناية متاخماً للكنبة لتواجه مع رجالها جمهور الكراسي .

من زاوية جانبية في الصالة خرج رجل يتلبط ميكروفوناً طويلاً وضعه أمام جمهور الكراسي، ويحيث لا يحجب رجال الكنبة عن الأنظار. تقدمت البضة المحبة للتليفزيونية إلى الميكروفون وأخبرت أن الحاجة مشيرة - صاحبة صالون ستوجه كلمة إلى ضيوف الصالون. كلمتها للتعادة في بداية كل صالون تحركات

العائد الوحيد من حضور هذا الصالون، ولعل الحاجة مشيرة ترك هذا كما يدركون، ليس دليلي على إدراكها هذا أنها انهمكت في الأكل؛ بل لأنها راحت في اهتمام بالغ تكوم أمام كل من طالته يدها تلال من اللحم بتناوعه خاصة رجال الكتبة الأقرب، فلما كاد الانتهاء من الحلوى وشرب الشاي وقفت الحاجة مشيرة مودعة للجميع على موعد في الصالون القادم .

كيف انفض الصالون ؟

لم انهب بعد ذلك إلى الصالون، الذي واصل نشاطه بدليل أن البضعة المحببة للتليفزيونية حلت من انعقاده فقرة ثابتة في برنامجها التليفزيوني الشهير، هذا غير بعض الصحف والمجلات التي تولى بعض محرريها الإشارة إلى الصالون بمناسبات دينية أشهرها حلول رمضان المبارك وإيلة الإسراء والمعراج ومولد النبي صلى الله عليه وسلم، حتى اهتزت مصر لحادث الاغتيال الشهير في السادس من أكتوبر عام ١٩٨١، وضمن المطاردات الأمنية المحمومة للتخطيط البيئي الذي تولى تضطيط عملية الاغتيال، اكتشفت أجهزة الأمن أن أحد أعضاء التنظيم قريب للحاجة مشيرة، فكانت مذاهمة يبينها في حملة البحث عن هذا القريب الهارب، وسين وجيم بين الحين والحين للحاجة مشيرة ورب بيتها عن الأماكن المحتملة لاختباء القريب، هنا .. أحسست الحاجة مشيرة بالقلق، فرأت أن من الأحوال قطع كل صلة لها بمايمسكه القريب الهارب، ففضت صالونها الإسلامي .!

اضطرت بعد ذلك اضطراراً إلى التأكيد في هذه الليلة من أننا في عام ١٩٧٥، وكان موضوع الندوة هو ما اضطرنى إلى ذلك، «هل الرجل الذي تعمل زوجته رجل أم ماذا؟» !! أذن أن الكثير من الجالسين الرجال قد شعروا بالإهانة التي وجهت لهم بعنوان الندوة، لعل بعضهم - وزوجته تعمل - قد استعد لتفاسخ ساخن بحق الدفاع عن رجولته، لكن البضعة المحببة للتليفزيونية - كانت زوجة لرجل فيما أعرف ! - أحبطت كل محاولات دفاع البعض عن رجولته، فقد اتفقت إرادتها - مع إرادات الحاجة مشيرة صاحبة الصالون ورجال الكتبة - على أن عمل المرأة لا يجوز، فالرجل مكلف بإعالتها هي وأولادها ومن يترك زوجته للعمل فهو مشكوك في رجولته، والسلام عليكم ورحمة الله . انتهت الندوة فهيا إلى الطعام كما نادى المنادى. فاحتجت مرة أخرى إلى التأكيد من أننا عام ١٩٧٥ .!

لم يتقدم أحد إلى المائدة إلا بعد أن سبقت الحاجة مشيرة ورجال الكتبة والبضعة المحببة للتليفزيونية وصحبها التفيدون إلى الصدارة، وكان واضحا من أصناف الطعام أن وجهه رب البيت وأدائه الممتاز وخدماته في توريد اللحوم قد امتدت إلى البيت وصالونه الإسلامي، وبرهانه في ذلك لا يحتاج إلى النظر في شهادة تقدير جيدة موقعة أو مكتوبة من أحد !

كان من الواضح أن الكل - رجال الكتبة والبضعة المحببة للتليفزيونية ومعاونيها وجمهور الكراسي - مدرك أن الطعام هو

الساحرة



لا تبطل السحر الذي بيننا
 حمامة أنت، وعش أنا
 ينقر حتى لا أرى مهرباً
 جئتك من بابل مستغفراً
 ها أنذا أقبع في حانة
 يموت ضوء الفجر في بابها
 أعود للبيت وحيداً كما
 أراك في المرأة تفاحاً
 المسهاً لكنها تختفي
 أقول للمرأة ماذا جرى؟
 وتطفئ المصباح في الدرب
 منقارها الأحمر في قلبي
 إلا بأن أموت في الحب
 فهل تُصرين على صليبي؟
 أقتل وحش الليل بالشرب
 وتشرق الشمس من الغرب
 يعود جندي من الحرب
 شهية نائمة قريبي
 .. وعطرها يفوح من ثوبي
 وما الذي يدور في الغيب؟



پوسنیمین ۱۹۲۰

حسبى الذى ما قد جرى حسبى

لا تُبطل السحر الذى بيننا

(٢)

أموت فى مملكة السحر
وامتلكتنى ربة الشعور
نهر جنون فى دمي يجرى
ويوحها الهامس فى الفجر
يقول للسائل لا أدري
تقرأ ما يجول فى فكرى
ويدها تعسبث فى شعري
كلمنى بلغة الطير
تبكى على «تموز» فى السر
غموض والمدائن الخضراء
ساحرة سقتك من خمري
لعلها تشفيك من سحري
عيونها فى الصحو والسكر
إحباط والجنون والقهر
قبلك فاما وهى لا تدري
بلادها، لتصطفى غيرى

وكدت فى المنفى وما إننى
علقت قيثارى على بابها
أصبحت من فرط احتراقى بها :
كتابتى رسم لأصواتها
فى أى برج وكدت وجهها
ترنو إلى البعيد، لكنها
عيونها تغوص فى باطنى
الحجر الأخضر فى بابل
لما رأها فى طقوس الهوى
عائدة من عالم السحر وال
قلت لها: من أنت؟ قالت: أنا
منازلى هناك، فإذهب لها
شيطانة كانت لشعري، أرى
أمسكتها هيمان فى غمرة ال
كشفت عن قناعها فى الكرى
حنى إذا ما مت عادت إلى

سمك مشوى



لم يكن سهلا علينا أن نغادر مدينة السويس. والأصعب على النفس أن نغادرها وحدنا بدون أبى. لكننا مع ذلك غادرناها ذات لحظة واجمة تجمد فيها كل شيء ، الزمن والهواء والدماء فى وجوه أمى وإخوتى. غرقنا فى زهول أشد من زهولنا يوم تأكدنا من النكسة ومن أن الجيش المصرى قد تاه وتشرد فى الصحراء بدداً وأن جميع مطاراتنا الهشة قد تم تدميرها قبل أن يبدأ تدمير بيوتنا..

كالأوزة المهيضة الجناح تجولت أمى فى كل أنحاء الشقة مرات لا حصر لها، أتت فى كل مرة بشئ جديد نسيت وضعه فى الجولة السابقة؛ حتى فرد الشباب القديمة التى تقذف بها القطط وتسحق الصراصير عباؤها فى الصرة الأخيرة التى لم تربطها بعد؛ فيما تحلقنا حولها صامتتين جالسين فوق البطاطين والأحفة والمراتب والوسائد المبرومة المربوطة الممدودة كجثث قتلانا فى شوارع المدينة وكل حوارها تنتظر من يرفعها. وقالت لأبى المتقرفص على عتبة الباب مستغرقا فى شروده الحزين مرتديا بدلته الصفراء الكالحة التى يتسلمها كل عام من هيئة السكك الحديدية كعامل دريسة وكانت يدا أمى ممسكتين بأطراف الصرة استعدادا لربطها:

«هيه! راجعت نفسك؟!»

- «نعم»

قالها مبتورة غامضة غاضبة..

- «ستجئ معنا؟»

- «لا!»

خرجت من فمه دون أن يحرك شفتيه، حاسمة قاطعة ونهائية. فى الحال شرعت أمى تربط الصرة بعصية شديدة كأنها تقفل على الموضوع إلى غير رجعة. وكان وجهها الفلاحى العتيق المدور قد تكورت وانعجنت فى بعضها. صارت قامتها القصيرة السمينة المدملجة تهتز وهى تقرط على الرباط بقوة تعقد فوق العقدة عقدات من يراها لا يفتنع أن هذه الشابة النشطة القوية العضلات قد أنجبت خمسة صبيان أصغرهم أنا فى معهد الخدمة الاجتماعية وأكبرهم جلاق سيدات كسبب أغرى إخوته الثلاثة الباقين بالانتساب إلى نفس المهنة؛ وثلاث بنات تزوجن فى بلاد مختلفة..

أخى الكبير محمد جاء بالسيارة. فوجئنا به يصعد فى صحبة التبّاع قائلا: «لا يجب أن يسرقنا الوقت!». فشرع التبّاع يحمل أول لفة فراش على ظهره بمساعدة إخوتى. فقال أبى كأنه يريد أن يكسر مجاديفنا بالخوف فلربما تراجعنا عن الرحيل:

- رينا ينجيكم من الغارات! ابعدوا عن طريق الكنال!

قالت أمى:

- «الرب واحد والعمر واحد»

- «صدقت! ولو كان مكتوبا لنا الموت لمتنا من وقت طويل فات! هذه أعمار بيد الله! دانة المدفع كانت تمر لصق دارنا لتدخل دار الجيران!»

- «وفى المرة القادمة تصطادنا بعد أن صارت شققتنا عريانة»

- «إنها أفضل من الشحططة والبهذلة فى بلاد الناس»

- «الحمد لله أن لنا أهل في بلدة دَمَلِيَج منوفية نذهب عندهم!»

- «غدا يضيق الأهل حتى بأنفسهم!»

- «نقطنا أنت بسكوتك!»

- «رينا معكم! سلموا لى على بلدة دَمَلِيَج بحالها وخصوصا أهلك كلهم!»

- «لن أسلم على أحد!»

- «سإه! أنت حرة! الله الغنى!»

- «من يريد أن يسلم على أحد يروح بنفسه يسلم!»

عند ذاك لاذ أبى بالصمت؛ صار يتفرج على العفش وهو يخرج قطعة قطعة. أخيرا نطق:

- «طب وهدومى؟!»

- «ها هى!»

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وأشارت إلى صرة صغيرة جنبَها فوق مَلَّة السرير الخشب الذى صار عاريا كجسد عجوز شكله منفرد.

وكنّت آخر المنصرفين؛ فراقبت أبى وهو يشيِّع الجميع واحدا واحدا، ومع كل واحد تنهار من ملامحه كتلة من الدماء، حتى بدا أصفر الوجه متغضن الملامح تعيسا ضعيفا، مهزولا، كطفل ترك أهله فى صحراء موحشة، وقد تحجرت الدموع فى عينيه من فرط الرعب. ثم انتبه لوجودى، فردت الدماء فى ملامحه قليلا. لاذت بى نظراته المتلهفة وأنا أغادر باب الشقة. طفرت الدموع من عيني؛ ودوى فى الفضاء هدير القنابل الصاروخية فزلزلت الكون كله وانتفضت أنا كريشة فى مهب الرياح؛ فى حين بقى هو متجمدا فى مكانه لا يقوى على الحركة؛ مع أن الجدار من خلف ظهره قد ارتج. وجدتنى أقول له فجأة:

- «سأبقى معك! ما يجرى عليك يجرى على!»

هتف كمن ردت فيه الروح:

- «راجل زى أبوك! إن شاء الله إنت اللي حتنفع فيهم!»

شعرت كأنه يرشونى ليغرينى بالبقاء؛ فثمة رعدة فى صوته أنباتنى بأنه رغم ترحيبه ببقائى خائف على من هذا البقاء. جريت إلى الشباك المطل على الحارة؛ فتحته وصحت بأعلى صوتى:

- «سأبقى مع أبى! توكلاو أنتم!»

لكن السيارة كانت تحركت بالفعل فلما منها أننى ركبت معهم؛ فلم أكرر صيحتى. أغلقت الشباك وجلست فى مواجهة أبى وقد شعرت أن خطأ ما كان يربطنى بالحياة قد انقطع وانتهى الأمر. نبت فى ذهنى خاطر يشى بأننى ربما نجحت فى إقناع أبى بعد يوم أو يومين بالرحيل، معزياً نفسى بأنه لا بد سيضطر إلى الموافقة رغماً عنه بعد أن تزداد الحالة سوءاً، سيما وأن القصف لا يتوقف إلا ليعطى الناس وهماً بالتوقف لكى يستأنفوا الحياة فينقض عليهم من جديد...

غرقت المدينة فى جب ظلام حال كذا سبقت سميكت تلمع فيه بوارق اللهب الخاطف وكان مرده الظلام يخرجون السننهم الساحرة العابثة. ما أن يحنق بريق اللهب حتى تتفجر السماء من فوقنا من تحتنا من حوالينا ورائحة البارود ممزوجة برائحة الخوف عواصف التراب العطن المتصاعد من جوف هديم متراكم لا ينى يتجدد بلا نهاية. طعم التراب والدخان يبقيان فى حلقى فى أنفى فى صدرى؛ تراب عتيق لزج رطيب زخ كعرق العبيد. لدوى الانفجارات طبقات صوتية متعددة ذات ترددات تنداح فى الأفاق لترتد عائدة وقد ضوعفت وازدادت كثافتها فتضرب جدران البيت فى مقتل. تتفجر الثوانى والدقائق تتفتت تتبعثر يستطيل عمر الرعب. بُرئت أننى على تمييز صوت انشراح الفضاء من صوت انفجار القنبلة من صوت انهيار الجدران على الأرض وانكفاء عمائر بأكملها فوق بعضها البعض. ما بين حين وحين يعبث الهواء المسموم الملئ بالخبث بصوت بشرى ما يلبث حتى ينكتم فى الحال، وعويل نساء يطاير مترنحاً فى الهواء كطائرات ورقية سرعان ما يصادفها التحطيق فالاختفاء التدريجي. مثلما العمالق عن دهم جحور النمل فى سيرها تخطئ صواريخ الطائرات وحاملات القنابل أعشاشنا القزمية الحائلة المندسة فى أمعاء المدينة. معظم ما انهار من دور فى حوارينا زلزلته صوت انشقاق الهواء فحسب أثناء ارتحال القذيفة إلى مستقر لها..

كل ذلك وأبى متصرف في مكانه المفضل بجوار الباب فوق فروة خروف كان قد ذبحه يوم فرحه ليلة دخلته على أمى منذ ثلاثين عاما. ما يكاد ينتهى من تدخين السيجارة حتى يسرع بلف غيرها مطمئن البال طالما أن جميع النوافذ مدهونة بالأزرق القاتم. لا يننى يردد مع كل قصف: «طيب! طيب يا أوساخ يا أولاد الوسخة! إفتروا زى ما انتو عاوزين ما هى آخرتكم قريت! واد يا حسن! يا ترى أمك خدت معها المطبخ كله؟». قلت: «ما أظنش». ونهضت فى الحال هرولت إلى المطبخ وجدت كل شئ كما هو: البوتاجاز والثلاجة الثمانية الأقدام والمطبخية بكاملها والحلء الألونيوم. أمى التى جُبلت على الحنان تركت على سطح البوتاجاز حلة أرز؛ رفعت غطاها فوجدتها ملانة بالكشرى بعدس أصفر، فوكة عشر بيضات مسلوقة مقشرة ليتعشى بها أبى إذا ما أصر على البقاء أو تأخذها إذا وافق على المغادرة. تذكرت أنتى جائع وأن أبى لم ياكل طول النهار. جئت بالحلة وملعقتين؛ تفرغست أمامه وهى بيننا. اكنا وصوت القصف يزحزح الحلة فتعقلها بيد المعلقة أو نسندها بيدنا. حاول أبى أن يستدرجنى للانسباط؛ قال باسمأ: «ما إلذ أن تموت وأنت تاكل!» ثم مسح شاربه الكثيف المسترخى على جانبى شفتيه، واعتدل فى قعدته راح يبرم سيجارة من علته الصفيح المسحوقة المتفضضة؛ قال:

– «أما لو كباية شأى قبل الصواريخ ما تفرنكتنا؟ على الأقل نموت ومزاجنا معدول! أنا أصلى بأحب السويس دى قوى ياواد يا حسن!! هى عندى زيكم بالضبط يمكن أكثر ما اعرفش ليه لكن أهو بأحبها وخلص! كل اللى اعرفه عن تاريخها إن ابويا خدته السلطة مع ناس كثير عشان يغطوا الكنال! وما رجعت من يومها يعنى أنا ما شفتوش أصلا!! الكلام ده كان حوالى سنة ١٩١٠ وكان ابويا لسه عريس! أبوه ما كانش عنده غيره وجوزوه بدرى عشان يفرح بيه! يادويك حط بذرتى وتانى يوم خدوه الغفر ما رجعت!! لما كبرت قالوا لى! جيت من المنوفية على هنا قلت يمكن الأقيه واتعرف عليه جايز تكون واحده من بنات البندر لاقت عليه وخدته!! إيش قولك ياد يا حسن إنى قعدت سنين طويلة يتيهيالى إنى حااقبله؟! وكل ما يصادفنى واحد يشبه أوصافه أخذ وادى معاه فى الكلام الأقيه مش هو مع انه يشبه له فى كل حاجة سمعتها عنه! يعنى أقول هو ومش هو!! كل واحد قول هو يطلع مش هو! ومش هو يمكن يكون هو!! قول لقيت لى ييجى سبععتلاف تمتتلاف أب هو لمش هو!! لكنى حببت الكنال! والسويس! ربنا رزقنى فيها! وظيفة فى الحكومة واتوظفت! شغل فى إلينا بعد الضهر واشتغلت! لولا

كده ما كنتش قدرت أنتجوز أمكم ولا أخلفكم! إدتنى كل حاجه طلبتها من ربنا واتمنتها!! وأول ما تقع فى وكسة زى دى أسببها وامشى؟! دى حتى تبقى قلة أصل! مش فيه ناس هنا من أهالينا بيحاربوا؟ دول مش لازمهم حد يخدمهم ويقدم لهم مساعدة؟! إذا كان ولاد القحايب اللى بالى بالك سابوها وهربوا نعمل احنا زيهم؟! وطرية أبويا اللى ما شفتوش ما يحصل أبدا أبدا!!».

وكنا قد شربنا ثلاثة أذوار من الشاي الثقيل المخروط على وأبور السبرتو حينما تناهى إلى سمعنا صوت أذان الفجر يبعثه ميكرفون قادم من جهة سيدى الغريب. صاح أبى فى ورع وابتهاج:

« الله أعظم والعزة لله! لسه البلد فيها ناس أه يا حسن! الحمد لله ان ربنا لسه موجود والكنابل مقدرتش تسكتة! إيه رأيك يا ولد نقوم نصلى وندعى يمكن ربنا يعطل الطيارات دى ويهدا شوية؟ ما تخافش حنصليه هنا! بس نقوم الأول نتوضأ! »

فوجئنا أن المياه مقطوعة عن الصنابير مئما انقطعت الكهرباء عن المصابيح. أفرغ أبى مياه القلة الفخارية - المغرم بالشرب منها - فى زجاجة من زجاجات الثلاثة حتى لا تضيع فى الرش. ودعا لأمى دعوتين حاريتين لما تبين أنها عملت حسابها فملأت بعض الجراكن وركنتها تحت حوض الحنفية..

لأول مرة أركعها، وخلف أبى؛ فكانت صلاة مهيبية إلى أقصى حد؛ وكان صوت أبى وهو يتهدج بقصار السور التى يحفظها يزيدنى رهبة وجدية واقترابا حقيقيا من الله فى تلك اللحظة الجهنمية بكل معنى الكلمة. بعدها أخذنا للنوم فى مطرشنا؛ فإذا بى أجدنى مندسأ فى زحام هائل تبين أن مولد كمولد السيد البدوى وكنت فرحا نشوانا إذ أجرب قوتى فى دفع قطار البمب فتتوالى المفرعات فأنقل إلى التنشين بالبنادق على البمب أيضا فلا أخطئ الهدف فأصيح فى كل مرة صيحة انتصار ضاحكة فيما يصفق لى المتفرجون..

حينما فتحت عيني كانت الشمس تصهر اللون الأزرق على الزجاج تتسرب من مسامه ومن فتحة الباب الذى تركناه مفتوحا. نهضت جالسا فلم أجد أبى بجوارى؛ بحثت عنه فى أنحاء الشقة فلم أجده. بيد مرتعشة فتحت الشباك المطل على الحارة فهالنى منظر الخراب المتوحش. فى البعيد الذى انكشف أمامى لم أجد حارتنا؛ بركت البيوت ركعت على الأرض هديما متكوما فانفسح لدى أمامى. رأيت جدران

عمائرهاثة تقوضت فباتت فراغات الحجرات بما فيها من أسرة ودواليب وغرف جلوس وسفرة: بانت مطابخ ودورات مياه مبقورة البطون؛ وعمائر أخرى انعوجت وتكسرت قاماتها؛ اندرع وسيقان وأدمغة تبرز بين أكوام الهديم وكلاب ضالة تحوم حولها؛ حقائب مدرسية وأنايب غاز، حلل وأطباق مهشمة؛ أجهزة تليفزيون أمعاؤها في ناحية وصناديقها الفارغة في ناحية؛ جدران داخلية تظهر من طوابق الفجوات ملونة بالأخضر والوردي والكريمي الكالح؛ معاطف وقمصان نوم علفت أثناء طيرانها في شبكات الهوائيات المغروزة كخيال الماتة. انكسر قلبي؛ هوت نظراتي تبحث عن أرض حارتنا. نبت من خلف الهديم المواجه رأس سرعان ما تبينت فيه رأس أبي؛ أخذ الرأس يعلو على رقبة؛ والرقبة تعلو على كتفين مقعنين ليظهر صدر البدة الصفراء محاطا بذراعين تحتضنان لفة كبيرة من ورق شكاثر الأسمنت تطل منها أوراق خضراء لعلها من شجر الموز أو الخروع. عندما اكتملت قمة أبي فوق سنام الهديم صار بإمكانى - فى وقفتى فى شبك الطابق الرابع - أن أضافه؛ بل صار بإمكانه أن يذلف داخلا من الشباك. ميلت جذعى كله ناظرا فى الأرض أبحت عن الباب الذى خرج منه؛ فإذا الهديم قد أكل مساحة الحارة وامتدت الأحجار وقطع الطوب إلى عتبة بيتنا من الداخل فحمدت الله أن أمى لم تر هذا وحمدت لها رجاحة عقلها وإصرارها على ضرورة الرحيل فى لحظة ملهمة. اقترب أبى كثيرا من الشباك فانخفض قليلا. رفع ذراعيه الطويلتين إلى أعلى باللفة؛ فمددت ذراعى عن آخرهما وتلقفتها منه فى حرص شديد فإذا هى كما توقعت لفة سمك طازج سخى شهى؛ بلطى ويورى وبياض ونديس. قال بعد أن اطمأن إلى سلامة وصول اللفة، فى فرح طفولى بهيج:

- «ورينى شطارتك بقى يا حسن! فاكرك أمك بتشويه ازاي؟ زى ما كانت بتعمل بالضبط إعمل! مش باقول لك البلد لسه فيها ناس؟ لقيت ثلاثة من زمائلى مارضوش يهاجروا! فرحت بيهم حلفت طلاق ثلاثة لأعزمهم على الغدا!!! ساعة ولا ساعتين ثلاثة بالكثير وحنيجى تنغدى! إسمع! إسلق لنا شوية رز! ضرورى تكون بتعرف! يلا يا بو على ما تضيعش وقت!»

وقفل عاندا يتسلق الهديم يتعثر فى نتوءات صلبة. فرحت بوجود شئى انشغل فيه. جعلت أستعيد منظر أمى وهى تنظف السمك جيدا تشق بطنه تستخرج أمعاءه تحتفظ بالبطارخ تحشو البطن بخلطة

الثوم والحباش تشعل النار تحت قطعة الصاج العريضة حتى تلتهب ثم تغمس السمك فى النخالة وتضعه فوق اللهب. قمت مثلها بتنقية الارز وغسله قلو ت حفة منه فى السمن ثم أضفت البقية وزودته بالماء وخففت شعله النار تحته وانصرفت إلى شوى السمك..

فرشت طبق الغرف الكبير بالورق الأخضر، رصصت فوقه السمك المشوى فى منظر بديع. كان المطبخ ملتصقا ببلكون صغير محندق يطل على منور البيت؛ فيصنع مع بلكون الجيران المواجه تقابلا أليفا حميما. دخلته؛ ارتكنت بمرفقى على حافة البلكون المبنية بالطوب المغفق بالأسمنت. تذكرت زوجة جارنا الطيبة أم ألفت وهى تنشر غسيلها فوق هذه الحبال التى لا تزال ممتدة حول بلكونهم هذا؛ وكيف كان يحلولى استراق النظر من المطبخ إلى جسمها البض وأفخاذها وأردافها الممتلئة وقد التصقت عليها الثياب المبلولة بماء الغسيل. أين تراها الآن قد هاجرت بأولادها وزوجها العجوز الذى يعمل كناسا فى البلدية؟ أتراها تتحول إلى عاهرة فى بلاد الناس والغربة؟ طوال سننى جبرتها لم تعرف لها أهلا ولا بلدا فأين تكون قد ذهبت وتركت كل شبائيكها مفتوحة يحيط بها الهديم من ثلاث جهات؟ أصبح بلكونها مزرة للقط الضالة تتعارك فى شراسة وجلبه هائلة..

دقت الساعة فى مذياع مجهول المكان وأهن الصوت ثم إنبعثت موسيقى نشرة أخبار الخامسة ثم ما لبثت أن اضمحلت تماما. كل هذا الوقت مضى ولم يأت الضيوف بعد؟ حملت طبق السمك؛ وضعته على حافة البلكون. خيم على المدينة سكون خرافى عميق ما أن أدركته حتى اندفع القصف فاستمر بغير انقطاع لمدة طويلة ارتفع إلى ذروة كثيفة ثم كف تماما لمدة طويلة جدا. مضيت نحو الشباك أستطلع قدوم الضيوف. جابهنى الدمار تسطع فوقه الشمس المحمرة : ليس ثمة من بشر على الإطلاق. إذا بقلبى يسقط فى أثر دوى هائل خلف ظهري ارتجت له الأرض لكنه لم يكن قصفا. استدرت فرعا وقد نشف ريقى غاضت الدماء فى عروقى؛ إنه صوت سقوط شئ ثقيل على أرض المنور. توقعت أن يكون طبق السمك قد اختل توازنه فسقط. اندفعت أجرى إلى البلكون. وجدت الطبق كما هو فى مكانه؛ وطابور من القطط يقعى متحفزا فى مواجهته على حافة البلكون. نظرت فى أرض المنور؛ رأيت قطة سمينة مجندلة على الأرض فاقدة الحياة رافعة أرجلها إلى أعلى؛ فعرفت أنها حاولت القفز من بلكون جارتنل إلى طبق السمك فلم تقو على قطع كل هذه المسافة فسقطت فى الفراغ مهشمة الرأس. عدت إلى الشباك أنتظر. إن

هى إلا دقائق حتى هزنى ثانية بنفس القوة؛ فاندفعت أجرى؛ فإذا بقطة أخرى حاولت نفس المحاولة فلقيت نفس المصير. ما كدت أعود إلى الشباك واستقر فى يوفتى حتى دوى الهيد مرة ثالثة؛ فلم أتحرك؛ ثم رابعة؛ فخامسة، فسادسة. فى المرة السابعة قررت نقل السمك إلى داخل المطبخ. وجدت طابور القطط مجنّدا كله على أرض المنور فاقد الحركة؛ وثمة طابور آخر يتهاى قادما يتسلل من داخل شقة الجارة المهاجرة. وكان القلق يرتفع فى داخلى يدق رأسى بمطارق حادة؛ وثمة رائحة حريفة تقبل من مكان ما منذ ساعات مضت فتطبق على صدرى تصيبنى بالكآبة والرعب القاتل؛ رائحة شواء هى الأخرى؛ شواء جلد بشرى يحترق. الشمس فى الخلاء قد اصفرت ثم شحبت؛ ورائحة الاحتراق قد سكنت كل شعرة فى أنفى. شعرت أن البيت يضيق حولى تتقارب جدرانها تكاد تسحق عظامى بينها. بحثت عن صندل؛ وضعت قدمى فيه على عجل. نزلت. خرجت بصعوبة من باب الشارع الذى كان الهديم يزحف عليه شيئا فشيئا حتى كاد يسده تماما. تسلفت الهديم؛ مضيت فوقه؛ هبطت من الجانب الآخر. بحثت عن الشارع الموصل إلى يوفيه «سوكا» حيث يتجمع عمال السكة الحديد؛ عجز رأسى عن استعادة الخريطة القديمة لكننى مشيت فى كثير من المنعرجات؛ والرائحة الكريهة تتعاضم. اصطدمت بجثة متفحمة تماما؛ على مبعده أمتار منها تعثرت فى جثة أخرى سيّحتها قنابل النابالم فبدت كالبيض المقلّى النازل لتوه عن النار يطش فى الدسم. أدرت بصرى عنها بسرعة فصدمنى منظر جثة ثالثة تكوررت على نفسها شوهاء فى حفرة عميقة. على مقربة منها أشلاء مبعثرة على مساحات متباعدة. بقلب متهرئ صرت أنحنى على كل شلو من الأشلاء أتفحصه بعين ثاقبة هالعة. كانت هى الأخرى تكاد تتحلل؛ وصوت أبى يرن فى أذنى: «أقول هو يطلع مش هو؛ ومش هو يمكن يكون هو!». اختلطت عيني فردة حذاء مرمية إلى بعيد؛ جريت نحوها؛ رفعتها؛ إنها تشبه حذاء أبى. أرعدت السماء فانبطحت أرضا وطاررت فردة الحذاء وامتلأت الدنيا كلها بالغبار والدخان. ما إن سكت صوت القصف حتى قمت مسرعا أجرى نحو فردة الحذاء يحدونى الأمل فى التعرف عليها جيدا. ثم أخذت أجرى بأقصى سرعة؛ يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة. يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة، تقضى بى إلى هديم؛ حتى خرجت عن المدينة فى اتجاه الطريق الزراعى. وبعد ساعات طويلة من اللهاث المضئ أفقت على نفسى جالسا فى عربة من عربات الأرياف متجهة إلى بلدة دمليج؛ ممسكا فى يدي بفردة حذاء كالحة.

تنطوى على بعد نقدى للواقع الذى نهاجر منه، تحمل المفردة اللغوية ذاتها بعض دلالاته. ففي الهجرة من معانى الترك والإعراض والرفض والقطيعة والاضطرار أكثر مما فيها من معانى الخروج والارتحال والبحث. كما أنها ترتبط فى اللغة بالهجرة القانطة التى لا احتمال لها، وبالفواحش الفاضحة، فالهجر قببح الكلام (كما فى رماء بهاجرات القول أو هواجره)، وحتى بالتخليط والهنديان. ومن الطريف، واللغة مستودع الاتجاهات الأصلية الفنية فى أى ثقافة، أن كل مكونات الجذر الثلاثى «هجر» العربية تنطوى على دلالات سلبية من هرج و مرج إلى جهر ووجه، ويحتمل فى كل معانيها بعض ما فى الهجرة من سوءات. وإذا ما انتقلنا من اللغة إلى الفعل سنجد أن الهجرة تكون فى أغلب الأحيان استجابة قسرية للعناصر السلبية فى حياة أى مجتمع، من الكوارث الطبيعية والأوبئة والمجاعات إلى اجتياحات الغزاة والحروب الأهلية، ومختلف أشكال القهر والتمييز الطائفى أو الفكرى. ولا نتحدث هنا عن الهجرة فى بعدها الشامل، وإنما عن ظاهرة جزئية فيها هى هجرة المثقفين والكتاب والمعروفة فى تاريخنا الأدبى باسم «المهجر». وإذا كانت هذه الظاهرة قد اختارت لنفسها أو اختار المجتمع لها هذا الاسم فقد كان لابد لنا من تحييص دلالات المفردة اللغوية للكشف عما تنطوى عليه من دلالات تحملها إلى أى ظاهرة تتعلق بها؛ لأن هذا المدخل اللغوى هو الذى يكشف لنا عن أن ظاهرة الهجرة تتعلق، فى المقام الأول، بالواقع الذى هاجر الإنسان منه، أكثر من تعلقها بالواقع الذى يتوجه إليه. فالهجرة حكم ضمنى على الواقع المتروك، ولذلك فإن أى دراسة لظاهرة

بين مهجرين تحولات المفهوم والفضاء والدلالة والغاية

لم تكن الهجرة أبدا من الأمور الطبيعية فى حياة الإنسان، لأن المجتمعات الإنسانية دفعت إلى الهجرات دفعا على مر تاريخها الطويل. ففكرة الهجرة ذاتها

معلوف، وإلياس فرحات، وحبيب مسعود، ونظير زيقون، وغيرهم.

هذا المهجر القديم الذي لا يمكن إغفال دوره، في تحديث الشعر والقص والنقد، كان له نصيب الأسد في تأسيس كل المفاهيم الجوهريّة التي قامت عليها مدرستا «الديوان» في العشرينيات، و«أبوللو» في الثلاثينيات والحركة الرومانسية التي شملت الوطن العربي كله في هذا الوقت. فقد ساهم المهجر في تحرير الأدب العربي من كثير من قيود حركة الإحياء، وفي تبديل قوالب التفكير وأدوات التعبير على السواء، وفي الجراحة على اللغة وفتح آفاق جديدة أمام الإنسان العربي. ويختلف هذا المهجر القديم كثيرا عن المهجر المعاصر الذي بدأت فصوله في السبعينيات من هذا القرن، وبعد الضرية القصصية التي كانت بمرآكز الثقافة العربية القديمة في المشرق، وخاصة في القاهرة وبيروت واستمر حتى الآن. وهو اختلاف تسعى هذه الدراسة إلى بلورته، واستقراء دلالاته، من خلال إقامة مقارنة بين المهجرين، تهتم بدوافع الهجرة، وسياقاتها وفصائلها ودلالاتها كحالة استعمارية تلخص بعض الملامح الخفية في الواقع العربي، أو بعض النوازع المضمرّة فيه. وتستهدف هذه المقارنة الكشف عن حقيقة الواقع المهجري المعاصر، وقد تبذرت صورته على مرآيا ماضيه القريب من ناحية، والتعرف على جدل البنية الثنائية التي تفت في عضد مشروع النهضة وتتخر هيكلة من ناحية أخرى. فغاية المقارنة الأولى هي سبر جوهر الحاضر والتعرف على أسباب تدور المشهور التنويري الذي كانت حركة المهجر القديمة واحدة من تجلياته البارزة. ومن البداية ساعقد مقارنة بين المهجر القديم، والقطاع الإعلامي الواسع في

المهجر تتلّقى بداية من التعرف على أثر الهجرة على إنتاج الكتاب المهاجرين أنفسهم، ولكنها تستهدف أخيرا دراسة أثرها على الواقع الأدبي الأوسع الذي هاجروا منه، وظلوا يتوجهون إلى قرائه بعد أن انقصمت عرى علاقاتهم المكانية به. فهذا الواقع الأم هو مناط البحث، وهو الهم الذي ينشغل به أي نشاط مهجري يستحق اهتمام الحركة الأدبية والثقافية.

ومن البداية وحتى نتعرف على حقيقة دلالات المهجر العربي الجديد الذي تنوعت فصوله، وتعددت ساحاته، منذ بداية السبعينيات وحتى اليوم، لابد من إقامة نوع من المقارنة أو الحوار الجدلي بين هذا المهجر الجديد وبين أبرز أسلافه المحدثين، أي المهجر المعروف في تاريخنا الأدبي الحديث منذ العشرينيات برابطة القلمية وعصبيته الأندلسية. فقد كان هذا المهجر الذي تأسست وأبطنه القلمية، في نيويورك عام ١٩٢٠، من أبرز إنجازات لبنان في الثقافة العربية الحديثة، ومن أكثر الحركات الأدبية إسهاما في تغيير الحساسية الأدبية. فلا يمكن الحديث عن مشروع النهضة الأدبية، في هذا القرن، دون ذكر إسهامات جبران الإبداعية، وكتابات ميخائيل نعيمة النقدية التي جمعها في (الغريال) وشارك بها في تنقية مفاهيم الأدب والنقد في عصره من كثير من الأغاليط، فضلا عن إسهامات نسيم عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وأمين الريحاني، وغيرهم من أعضاء الرابطة القلمية في المهجر الشمالي. وهي رابطة سرعان ما دعمتها «العصبة الأندلسية» التي تأسست عام ١٩٢٢ في سان باولو بالمهجر الجنوبي، وترأسها ميشال معروف وشارك فيها إيليا أبو ماضي، ورشيد سليم الخوري، وشفيق

القطب العالمى الواحد بعد سقوط سياسة الاستقطابات، ويرزغ ما يسمى بالنظام العالمى الجديد، أو عودة الاستعمار العالمى فى شكل جديد. واستفحال خطر النظم القهرية العربية الذى أدى إلى موجات من نزوح المثقفين العرب عن أوطانهم، مدفوعين بقوة المناخ الطارد فيها. والذى تتعقب ألياته القاهرة أصحاب الأتلام الحرة، والمواقف المستقلة، حتى يتم للمؤسسة فى تلك الأوطان إحكام قبضتها على العقل القومى، والإجهاز على قدرته على التفكير الحر، والرؤية المستقلة. إنها تجربة الخروج القسرى، وبينت الرغبة فى الحيلولة بين المثقف ووجهه الطبيعى بين قرائنه. وطرد العناصر التى لاتزال تدعو للتغيير، أو التى لايمكن تمرير المخططات المعادية له فى حضورها.

- ٢ -

لذلك كانت الهجرة الأولى بنت وضوح الرؤية، وتحدد طبيعة المعركة بين الأنا العربية وعدوها المستعمر، واحتدام الرغبة فى التحرر من سلطة الآخر، وتأسيس مشروع الأنا التحديشى والنهضوى. وكان كل خروج يستهدف إرهاب قدرة العقل القومى على مقاومة المستعمر، وتوفير البنية العقلية القادرة على التحرر منه.

فأصبحت الهجرة الثانية جزءاً من مشروع مناهض يتغيا تخريب الذات العربية، وتعميق الصراعات بينها إلى حد الحروب، وبالتالي إخضاعها لإرادته بما فى ذلك إرادة التبعية، وقلب المعايير التى يصبح معها أعداء الأمة السابقين، هم أصدقائها الجدد، ورعايتها الصالحون.

المهجر الجديد الذى جعل للإعلام العربى جناحاً مهجرياً بارزاً. قبل الحديث عن مهجر صغير جديد آخر مناقض للمهجر الإعلامى الكبير، ومماثل فى التكوين والغايات للمهجر الأول

- ١ -

انطلقت تجربة المهجر الأولى فى أعقاب انفجارات الصحوة القومية التى تمثلت فى نهاية الحكم العثمانى فى المشرق ببخول القوات العربية دمشق عام ١٩١٨م، وفى ثورة ١٩١٩ فى مصر، وثورة العشرين فى العراق، وانتفاضة ١٩٢٠ فى فلسطين وفى سوريا ولبنان، بعد إعلان الانتداب. وكان السياق الذى انطلقت منه هو سياق مشروع الصحوة القومية، وبداية التحرر، والثورة على الهيمنة الاستعمارية على المنطقة. وتطور الحلم الشعبى بالتغيير والبحث عن أفق معرفى جديد، والافتعاض بالثقافة، وبداية نضج العقل العربى بعد صدمة مواجهته الأولى مع الغرب. وتأسيس قواعد التجربة الليبرالية العربية الأولى فى هذا الوقت. لهذا كله كان الخروج فى هذه المرحلة إرادياً، يحده الأمل فى التغيير، والرغبة فى اكتساب القدرة عليه، وبلورة البرنامج القادر على تحقيقه. مما مكن الكاتب من إرهاب أنواته المعرفية والتعبيرية لاستيعاب هموم أمته ومطامحها.

أما تجربة المهجر الجديدة فإنها بنت المناخ العربى المويب، الذى أعقب ضربة هزيمة ١٩٦٧ القاصمة، وتختر المشروع القومى التحررى الكبير، وانحسار الثورة العربية، وتقدم الثروة النفطية للاستيلاء على مكانها، وبداية فرض الهيمنة الأمريكية على المنطقة العربية التى اكتملت فصولها بحرب الخليج، واستحكام سيطرة

للمؤسسة، وتعميق فاعليته ضدها. لأن المؤسسة، في هذا الوقت، كانت هي مؤسسة الآخر التي تنفذ مخططاته الاستعمارية، وتقمع كل أمانى التحرر الوطنية. فأصبح في المهجر الجديد جزءاً من لعبة التعمية ومن المشروع المناهض الذي لا يتحقق إلا بشراء الضمان، واحتواء الرأي الآخر. واستحكام الأزمة بعد حرب الخليج، وما أعقبها من طقوس المهانة العربية التي تستمر حتى اليوم، وتزداد حدة يوماً بعد يوم، يؤكد هذا الإحساس الجديد. وأصبح من أهداف المهجر الجديد المضمرة هي الإجهاد على مصداقية المثقف، والبرهنة على أنه يباع ويشترى بأخس الأثمان. وأصبحت المؤسسة الاستعمارية القديمة ترتدى الآن أقتعة محلية، تزعم احتكار الاجتهاد الوطني، وتحرّمه على غيرها.

كانت منابر المهجر القديم من (الفنون) لنسيب عريضة إلى (السائح) لعبد المسيح حداد منابر فريضة حرة. تسعى إلى إتاحة المجال للإنتاج الثقافي الغير، وإلى أن تصبح ساحة للحوار بين الرؤى، والتجارب، والغامرات الإبداعية المختلفة. كانت منابر للتميز والمغايرة، لا يصدر منها في العالم العربي في هذا الوقت. فقد كان لها دور الريادة واكتشاف الأصقاع الجهولة. منابر تروم بعث الحياة في أوصال الثقافة العربية الخاملة، ونقد ما بها من غث القول وزيف الرؤى. وإذا تذكرنا ما أحدثه «غريال» ميخائيل نعيمة من ثورة نقدية في العشرينيات، وقد كانت جل مقالاته مما نشر في مجلتي المهجر المذكورتين، أدركنا أن درس المهجر القديم هو في ضرورة التميز، واستشراف الآفاق

كان الخروج ابن الرغبة في زيادة فاعلية المثقف، وبالتالي يتسم بالفردية والمشروع الفردي. لأن المثقف كان أداة للتغيير، وكان المعبر عن الحلم الجمعي بالأفضل، والممثل الشرعي للآنا القومية في سعيها للتحرر والاستقلال. وكان طليعة القوى الشعبية ومبلور الأمانى والصبوات والوطنية، وكانت حركة المهجر جزءاً من استراتيجيات التحرر الثقافي والوطني على السواء، فأصبح الخروج إشكالياً وملتبساً، وأصبح المثقف هو المعبر غير الشرعي عن كل مآثره المؤسسة الحاكمة التي تتذرع بأنها هي المثل الوحيد للأمانى الوطنية. وغير الوطنية ودفعت هذه المؤسسة مثليها للحاق به في مهجره، وحرمانه من هذا الدور فيه، بصورة أدت إلى وجود مجموعة كبيرة من «المثقفين» العرب بالخارج ليسوا كلهم بالقطع من أصحاب الأقاليم الحرة، والرؤى أو الأفكار المستقلة، فقطاع كبير من «المثقفين» العرب بالخارج أدوات في أيدي نفس المؤسسات التي خلقت المناخ الطارد، الذي دفع بالآخرين إلى الهجرة، بعد تضيق الخناق عليهم في أوطانهم. وهي جزء عضوي في مؤسسة الحكم القمعية، وغطاء لمافيات الفساد المحلي، وحصان طروادة لعودة الاستعمار الجديد.

كان الخروج في المهجر القديم جزءاً من المشروع التنويري الفتى لأنه كان ابن التمرد والتغيير وأداة تحرير الآنا من سطوة الآخر. وكان الخروج يتغيا تأسيس مصداقية المثقف وتأكيد تحرره من التبعية

الإبداعية الجديدة. فلو لم يأت المهجريون القداسي برؤى جديدة واكتشافات أدبية جديدة لما استطاعت حركتهم أن تترك الأثر الذي تركته في واقع الثقافة العربية. فأصبحت **منابر المهجر الجديد** مؤسسات صحفية ضخمة مدعومة بأموال النفط، والتوجهات الأمريكية، تردد الرؤى القديمة، وتقيم أقاليم المقولات المغلوطة، وأغلب هذه المنابر من النوع الذي كان يمكن أن يصدر في أكثر من قطر عربي، بل وجلها يعبر عن رؤى بعض المؤسسات السياسية أو الثقافية فيه. وقد كشفت كارثة حرب الخليج التي أحكت أمريكا عبرها قبضتها على المشرق العربي برمتها، عن طبيعة كتاب منابر المهجر الجديد المغايرة، فقد انزلق فيها عدد كبير من الكتاب العرب إلى هاوية التبعية، وإخضاع أقاليمهم وأفكارهم وأيديولوجياتهم لتقلبات أسعار الدفع، في بورصة شراء الأعلام والضمائر. وقفز البعض الآخر برشاقة البراغيث بين المنابر المتناقضة بصورة تأكد معها أن كرامة الكلمة العربية وحمايتها من مهانة التردى والتناقض والتبعية، وفقدان المصادقية بالتالي، تكمن في استقلاليتها، وقدرتها على حماية ذاتها، من تقلبات المؤسسة السياسية وصراعاتها، ومن ضرورة الانقسام بين المعسكرات المتطاحنة، والحفاظ على قدرتها النقدية والرؤيوية التي تشكل عبرها قيمتها الضميرية. ومقدرتها على إنقاذ الإنسان العربي، من مهاوى التخبط والبلبلية في متاهات الوعي الزائف، ومباهات الانحطاط والتبعية.

-٦-

استغلت حركة المهجر القديمة وضعها في مفترق طرق الثقافات الغربية، إذ عاد نعيمة من دراسته في روسيا، لينضم إلى جبران وزملائه القداسي في

السيمنار الروسي بالناصرية الذين هاجروا إلى أمريكا، وليعقد معهم نوعاً من الزواج بين كل ما استطاعوا هضمه واستيعابه من الثقافتين الروسية والإنجليزية، وتوظيفه في خدمة قضية التجديد، وتوسيع آفاق التجربة الإبداعية في الشعر والنقد والقصة في الأدب العربي. لذلك كان طبعياً أن يتلقف المثقفون العرب الطليعيين وقتها - وخاصة مدرسة الديوان في مصر - هذه الثمار بشغف وتقدير، فأصبح المهجر الجديد عائلة على ما يقدم في الواقع العربي من استقصاءات، يسير وراء صناعات السياسة والثقافة فيه لا أمامهم. وعجز المهجر الجديد عن إحداث ماتركه المهجر القديم من أثر، فأهيك عن تجاوزها. وأصبح همه هو الإجهاد على المنارات الثقافية القليلة، التي مازالت تشع بعض الضوء، وإزكاء نيران الصراع بين قطاعات الثقافة العربية وأجنحتها.

-٧-

انطلق المهجر الجديد من مركز الثقافة العربية الفاعلة بغية التوجه إليه من جديد، وليس غريباً أن معظم أعمال المهجرين الأوائل نشرت في بيروت، حينما كانت مركز النشر العربي، ومحط اهتمام حركة النهضة. واستقبلت بحفاوة بالغة في مصر عندما كانت مصر هي مركز الإشعاع الثقافي العربي، على حين ينطلق المهجر الجديد من سياق استمرار الخلل الذي انتاب بنية الثقافة العربية، بعد ضرب مركزها القديمين: (القاهرة وبيروت)، في عقد السبعينيات العصيب، وإخفاق الأطراف العربية في النهوض بدور هذين المركزين القديمين، فبدون مركز قوى تظل أي حركة ثقافية في الأطراف العربية، مهما كانت أهميتها - كالحركة الأدبية

تحصيل المزيد من المعرفة التي تستهدف بلورة السياق الذي يبتغيه. ولذلك كان هذا الفضاء ينطوي على نوع من فتح الوطن على العالم.

فأصبح الخروج وقوعاً في أحبولة الهيمنة الإعلامية للأخضر. سواء أكان هذا الآخر هو صاحب الصحيفة النفطية، أو سيدة النظام العالمي الجديد. وبذلك أصبح الخروج نوعاً من البقاء في الوطن، أو إغلاق الوطن للعالم لأن المؤسسات المسيطرة فيه هي نفسها التي تستخدم المثقف المهجري. وبهذا تحول الفضاء الحر الذي تتعدد فيه الاجتهادات إلى فضاء احتوائي، تختلط فيه كل الأوراق، فلا يتبين القارئ الصالح من المطال.

-١٠-

كان المهجر القديم ثورة على التقاليد والمواضع الأدبية السائدة، وجرأة على اللغة، وربط للادب بالواقع، وإنتاجاً معرفياً مغنياً فأصبح المهجر الجديد تعبيراً عن عودة السلفية، بأكثر أشكالها التعبيرية تخلفاً، وتوسيع شقة الخلاف داخل أجنحة الثقافة العربية.

إزاء هذه البنية الثنائية التي تبلور تحولات المهجر العرسي في الخارج، لابد من الوعي بأن هناك أكثر من مهجر معاصر، وقد أقمت تعارضاً بين القسم الأكبر من المهجر الجديد، وحركة المهجر القديمة، لكن هذا التعارض لا ينبغي بسبب تعدد المهاجر، وجود قدر لا بأس به من التماثل بين المهجرين، يتحقق في قطاع صغير من المهجر الجديد الذي مازال كتابه من النوع الذي دفعته الظروف

الحية في المغرب - عاجزة عن التحليق، لأنها كالجنح الذي أجتث من جسده.

-٨-

بدأ المهجر القديم في سياق البحث عن حساسية أدبية جديدة، ويعد تبلور جمهور جديد من القراء نتيجة الانفجارية التعليمية الكبرى التي أنتجها نظام محمد علي التعليمي الجديد في مصر، وتراكم آثار مدارس البعثات التبشيرية العديدة في سوريا الكبرى. وكان الخروج نوعاً من التعجيل ببلورة هذا التغيير الأدبي. لأن الخروج للغرب في هذا الوقت كان يتم في سياق تصور إيجابي لدوره الثقافي. ولضرورة استيعاب تجربته الحضارية وعضمها وإعادة إنتاج نسخة عربية منها على حين جاء المهجر الجديد وسط الضربات التي تنتاب الثقافة العربية في المرحلة التي تخلصت فيها من الحساسيات الأدبية التقليدية التي كانت تستمد جل مرجعياتها من الثقافة الغربية، وأخذت في تأسيس الحساسيات الجديدة التي تتجذر فيها الأعمال الأدبية في الميراثين الشفوي، والمكتوب، وتستمد مرجعيتها من تقاليدها، ومواضيع ثقافتها وخصوصية رؤاها وتصوراتها. في هذا الوقت بالذات انتابت الضربات للمركز لفتشت مسار هذه الحساسيات الجديدة، وتبعثر جهودها وإنجازاتها. وعلاوة على ذلك كان الخروج فيه مساوياً، لأنه جاد بعد فقدان التصور الإيجابي للغرب، وبداية مرحلة من الشكوك المزبوجة، وفقدان الثقة.

-٩-

كان خروج المثقف يتوجه إلى فضاء حر يسمح له بالفاعلية، ويتيح له إرهاب قدرته عليها، ويمكنه من

الخاصة أو العامة إلى الحياة في المهجر، وحافظ في هذا المهجر على جذوة موهبته الإبداعية متقدة، وعمل على تطويرها وتنميتها وتعميق صلتها بالثقافة العربية الأم في أكثر تجلياتها نضجا وإنفتاحاً على المغامرات التجريبية الواعدة بالعتاء. وتجنب الوقوع في تناقضات الدول العربية التي تقعدوا الولاءات لرؤى المؤسسات والأنظمة العربية المتضاربة عن صياغة رؤية عربية للعالم، وعن القيام بدورها في تسييد العوامل المشتركة والمجمعة، وتحديد عوامل الانقسام والفرقة والمصالح الذاتية. وانفتاح هذا النوع من المبدعين العرب من كتاب تشكيليين، واستقلالهم المعرفي والضميري هو الذي يمنحهم خصوصيتهم، كحركة ثقافية، في العقد الأخير من القرن العشرين. تتميز باستقلالها عن كل الأنظمة والمؤسسات العربية، وأن يكون المعيار الأول في حكمها على الأشياء، هو شرف القصد، وحرية الكاتب، وكرامة الكتابة، التي عرضتها التبعية للمؤسسة لفقدان المصادقية والهوان. فوجود هذه الحركة بعيداً عن أيدي الأنظمة العربية هو فرصتها للانفلات من أسر الوعي الزائف، أو الوعي المفيد والكسيع، وهو الضمان لانطلاقها من قيود كل أشكال الرقابة، بما في ذلك الرقابة الذاتية. وحتى تحافظ على حريتها المطلقة، فإنها تترك ضرورة أن يكون لها استقلالها الاقتصادي الذي لا يمكن بدونه أن يكون ثمة استقلال، أو احتكام إلى

صوت الحرية وحده، لأن الاستقلال الاقتصادي هو دعامة كل استقلال آخر، وهو الضمان لحماية حرية القرار، وحرية الاختيار .

وتنهض هذه الحركة المجهريّة الجديدة ، التي تتشكل بعيداً عن سيطرة المناظر النفطية ، بعدد من الأنوار والنشاطات، وفي مقدمتها الحفاظ على جذوة المغامرة الإبداعية العربية وعلى تألقها ، وزيادة خطاها في دروب الحساسية الجديدة، وفي استقصاءات صابعد الحداثة . وتدعيم مسيرتها صوب الأصقاع المجهولة ، والتجارب والاستقصاءات البكر ، في الدروب التي لم يسمع فيها وقع لقدم عربية من قبل . والحفاظ على شرف الكلمة وعلى حريتها وحمايتها من التردى والتبعية والهوان ويلورة رؤية عربية قادرة على انتزاع مصداقيتها من بين أنياب الوعي الزائف ، وأجهزة إعلامه الشرسة والتابعة ، بل والعملية في كثير من الأحيان . وإذا ما تمكنت من تحقيق ذلك فستكون سنداً لحرية المغامرة العربية في الداخل ، ولجسارة الكلمة الشريفة ، ولحرية المبدع الذي يحافظ على استقلال كلمته ، في الظروف القاسية التي يعيش فيها المبدع العربي ، في جل الأقطار العربية، التي لاتزال تطرد مثغفيها الحقيقيين ولم تتحول بعد إلى مناخ جاذب يستحثهم على العولمة .



ثنائية السلطة / المقاومة في أعمال حازم بدوي

ماري تيريز عبد المسيح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

اتسمت تكوينات الفن المصري القديم بالسكون وإن كان ذلك لا يعنى أنها خلت تماما من الحركة. فتواجدت الحركة بفعل الخطوط والدوائر التي تكررت باتساق في التكوين لتؤدى منظومة متجانسة ومتكاملة ولكنها مغلقة، وكان الحركة فيها تنزع إلى اللاحركة. أو أنها حركة تنزلق إلى الثبات. تلك الرؤية البصرية نبعت من تأمل المصري القديم للطبيعة من حوله حيث رأى أن كل تغيير يطرأ يحدث وفقا لنمط متكرر، حتى كان التغيير يؤكد الثبات. واقترن ذلك الإدراك الفكرى البصرى أيضا، بإيديولوجية دينية وسياسية حققت الاستقرار بالامتثال للنسق التراتبية الهرمية وجاءت الأساطير التي نسجت تلك التصورات التراتبية لتعبر عن التوافق الطبيعى بين رفعة السماوات وخصوبة الأرض. ولكنها فى الوقت نفسه أكدت الوهية الملك وبنوثة البشر، مما كان له الأثر فى خلق نسق فكرى متوارث على مدى التاريخ تحولت بموجبه الأسطورة إلى خرافة راسخة فى معتقدات العامة. فالأسطورة التى أوجدها المصري لتفسير وجوده وتنسيق حياته نبئت من جغرافية المكان، ومن ثم أمدته بالأمان الذى يتيح له حرية الحركة فيه والنمو المستقر فى إطاره. ولكن تحولت هذه الأسطورة فى الأزمنة الغابرة إلى خرافة اكتسبت قوتها من استمراريتها التاريخية واستغلتها المبطات الحاكمة لقهر

المصرى . فالعقيدة التي جاءت عن اختيار حر يبرر الوجود ، تحولت إلى أداة لنفيه . والعقيدة التي كانت قد قرنت بين رحابة المكان ورحابة الوجود حيث تتجدد الروح بقر ما تتغير الطبيعة ، غدت صولجان استبدادى يسلب الفرد حريته . ونظراً لارتباط الفن المصرى القديم بنسق فكرى متكامل الوجود ، تدهور هذا الفن حينما تعرض للمصرى لغزوات فكرية وعقائدية كادت تلمس ملامحه ، وإن كانت لم تقض على استمراريته ولو كان ذلك بشكل محدود .

ويعد انقطاع عن فن التصوير ساد قروننا ، جاءت الحركة التجديدية التي شهدها الفن المصرى فى مطلع القرن العشرين . والمتابع لتطور الفن المصرى ابتداء من محمود سعيد ومصمود مختار وغيرهم من الرواد ومن خلفهم على مدى أربعة أجيال متتالية سوف يلحظ اتجاهها عاما لتطوير التقنيات الجمالية التي تؤكد الشخصية المصرية ، سواء باستدعاء مواضيع شعبية أو باستخلاص تقنيات تشكيلية مستوحاة من الفن الفرعونى أو القبطى أو الإسلامى . ومهما اختلفت الأساليب الفنية المستخدمة فى هذه الأعمال ، فالقاسم المشترك بينها هو أن الحركة المصرية فيها تنزع نحو السكون فهي تنتهج السيمتيرية أو التناسق التشكىلى . فى معظم الأحيان - فى محاولة لإيجاد هوية تشكيلية مستقلة تجمع بين الجديد والقديم . ولربما كان أسلوب السيمتيرية فى الفن للمصرى القديم الذى يؤكد عنصر السكون ، يتفق تماما مع تفسيره لعنصر التجدد فى الحياة الذى يؤكد تكراره ، دوامه وثبوته .

ولكن فى وقتنا الراهن ، هل يصلح هذا الأسلوب التشكىلى الذى تزامن مع بنية فكرية تراتبية لتصوير الصراع الذى يعيش فى أعماق الفنان المصرى المعاصر ؟ لقد أدرك الفنان حازم بنوى (١٩٤٧) هذه الإشكالية وقوامها المتناقض بين الوعى التاريخى والوعى التشكىلى . فالشكل الهرمى بكافة دلالاته السلبية ، مازال يجتذب الفنان المصرى حتى يومنا هذا ، أو كآته صار نمطا فكريا ترسب فى لا وعيه ، وهو يعوق تحركه فى اتجاه مغاير فعمد حازم بنوى فى تكويناته إلى تفكيك هذا الشكل الهرمى . فالموضوع الرئيسى للوحة الرقصة (١٩٨٣) ، ٣٥ × ٣٥ سم يدور حول إمكانية تفكيك هذا الشكل الهرمى القابع فى أمامية اللوحة . ويجلس عند الطرف الأيمن لهذا الهرم مشعوذ تتشابه ملامحه والمومياء الفرعونية ، يمارس طقوسه السحرية التى تستجيب لها سيدتان فى رقصة مجنونة . فهو يشير إليهما بيده وكأنه يجرهما . كيميتين . بخطوط لا مرئية . وقد استسلمت السيدة التى تتوسط الهرم لسحره وانتابتها نوبة هستيرية من النشوة المشوية بالفزع . كما تصلبت نراعها فى وضع شبيه بالتضرع فهناك ثنائية تعبيرية متباينة فى حركاتها تجمع بين الفرح والفزع ، النشوة والألم الابتاهل والابتذال وتكرر تلك الثنائية التعبيرية فى حركة السيدة الأخرى - رثة الثياب - التى تحاول الدخول إلى هذا العالم السحري / الماجون ولكن تظل إحدى قدميها داخلية والأخرى خارجة ، وهى تجمع ما بين التردد والافتعال . وبالرغم من أن أمامية اللوحة تصور حركات انفعالية حادة ، إلا أنها تشكيليا تبدو كأنها لقطة فوتوجرافية تشل حركة الأشخاص فى ثبات دائم . ويؤكد ذلك الثبات الحائط الضخم الذى ينتصب خلف الهرم شاهق الارتفاع حتى يكاد يوصل كافة المنافذ ، فلا يتبقى سوى شريط ضيق فى أعلى اللوحة يوحي بالسماء . ويظهر شخصان أعلى الحائط يجاهدان فى تفكيكه . ويبدو الحائط كأنه مركب من مجموعة من الأهرامات والمثلثات المتشابكة فى وضع قائم أو مائل أو مقلوب . والخطوط المائلة

والمحرفة للمثلثات بتوزيعاتها المختلفة، والتي تتناثر بين طياتها أشلاء القائمين على تفتيت الحائط، هي التي تشكل ديناميكية الحركة في اللوحة. فالحائط الذي يبدو متماسكا في القاع يتهاوى من القمة.

وحيثما نتحدث عن خطوط أو مثلثات فلا نقصد بذلك استخدام الفنان للتقاسيم الخطية، فلوحاتها كلها من الألوان المائية، حيث تتشكل أضلاع المثلثات بفعل تفاوت الدرجات اللونية بين الشفافية والعتمة التي تخضع لمؤثرات ضوئية مجهولة المصدر.

وبالرغم من تسلل المصدر الضوئي من الجانب الأيمن للوحة، تصدر الحركة من الجانب الأيسر المعتم، حيث تتضارب فيه الطبقات اللونية لتشكل زوايا حادة توحى بتدرج الأشكال الهرمية إلى أسفل.

فاللسمات الحساسة جسدت عالما حافلا بثنائيات المتباينة، تلك الثنائيات تجمع بين استبداد الماضي وهشاشته وفعالية الحاضر ولحظويته. فلقد زلزل الهرم وهناك مساع لتقويض البناء الذي جسده السكون والثبات. فنحن بصدد عالم يسعى إلى إيجاد توازن بين الثابت والمتغير لا تجسده سوى لوحة تبين التفاعل الدائم بين ديناميكية الحركة والسكون.

ويعد إسهام **حازم بنوي** الرئيسي في مجال التصوير بالألوان المائية هو اعتماده على البنية الثنائية للحركة والسكون. فقد أبرز لنا كيفية احتواء كل عنصر بصري على طاقة محركة وأخرى جامدة.

ويتشكل نسج لوحاته من التفاعل بين كافة العناصر وثنائياتها. ومن ثم تفتت تكويناته إلى محور ثابت للوحة ولكنها تدعو المتلقي إلى أن يجول ببصره ليكتشف في كل مرة نقطة بدء جديدة. فالفنان لا يعلى منظورا بعينه ولكنه يتبع للمتلقى تشكيل منظوره الخاص. والتحرر البصري بدوره، يدعو إلى الانطلاق الفكري، فلا تتحد العناصر بتفسيرات أحادية.

وقد أجاد الفنان تنويع التفاعل بين الحركة والسكون بأساليب مختلفة. فقد تميزت أعمال **بسوي** باستخدامه للتأثير التعاقبي Stroboscopic effect الذي ينجم عن تكرار الشكل الواحد في مواقع وأوضاع متعاقبة. ويمثل لنا ذلك الأسلوب في لوحة **للأشعة** (١٩٨٨)، ٥٠×٥٠ سم) فيتوسط التكوين مائدة ممتدة، تتلاقى خطوطها لتبدي هرمية الشكل. وتجتمع تحت المائدة جماعة يبدو. أنها بصدد تدبير مؤامرة تفتضح معالمها على سطح المائدة. فالأصابع المجسمة تسحق ما تبقى من أشلاء بشرية ونرى ضحايا المؤامرة في الخلفية، ومع ذلك تأتي أحجامها أكبر من أحجام المتأمرين القابعين أسفل المائدة في أمامية اللوحة. وتكرار الأشكال في أمامية اللوحة أو خلفيتها يحدث تأثيرا تعاقبيا.

فضحايا المؤامرة يتماثلون في الشكل، فقد شملهم كرب مشترك وهم يتحركون معا صوب اتجاه بعينه دون أن يدركوا الطريق. فالفرد منهم يمثل الجماعة والجماعة تعبر عن الفرد، فهي بمثابة تقطيع هائم ضله من اقتاده. وعلى اليمين يقف شكل في الاتجاه العكسي يحدد حركة الجماعة المتدفقة بثباته وكأنه يمثل نقطة الثبات / السكون لدورانها الدائم. فحينما ننظر إلى الأفراد كجماعة تبدو متحركة ولكن حين النظر إليهم فرادى بشكل متقطع نتوقف حركتهم. فيتناكد لنا مرة أخرى أن الشكل المتحرك لا يتحقق بمجرد رسم الأعضاء المتحركة، بل يتجسد لنا عبر تعاقب الخطوط المتمايلة في الأعضاء

والزوايا المنحرفة عبر المفاصل والانكسارات الضوئية التي تتساقط على عناصر اللوحة لتكسيبها إيقاعا سريعا. فالفنان يدمج المتلقي في عالم لوحته بالأعيبة البصرية، فيتشكل مفهوم المتلقي للواقع تشكلا بصريا ينفذ به إلى بواطن الأمور . فاستخدام الشكل العارى هنا يعبر عن مكنون الذات عبر إيماءات الجسد وتقلصاته . فالقدرات التعبيرية للجسد قد تفوق تعبيرات الوجه لما يحتويه من طاقات تنم عن القوة والوهن في آن. فالجسد هو سبيل النفس للانطلاق لذا فهو أول ما يمتن من قبل السلطة . فتفاصيل الجسد هنا تعرى نوازع النفس التي تنبثق إلى الحرية الفردية ولكن يكبح جماع فرديتها امتثالها بخطوط / بخطوات الجماعة التي لا مناص من تكرارها.

ودائما ما يتشكل عنصر الحركة في الشخصوس التي تمثل الجماعة المقهورة ، بينما يتجسد السكون في جماعة الفاهرين. فالقاهر يمثل جمود السلطة وثباتها بينما يخلج المقهور قلق دائم يدفعه إما إلى تقويض ما هو قائم (الرقصة) أو يجعله يذعن للاقتياد (للمائدة) ولا نميز القاهر من المقهور عبر الملامح التشكيلية النمطية المتقابلة التي تعودنا أن نراها في اللوحات التي يطلق عليها . واقعية، فالشكل هنا (كما هو في واقع الحياة) دلالة تبعاً للقوى الطبيعية الكامنة فيه والمورثات الاجتماعية والتاريخية التي تحرك ديناميكية. فالظاهر الخارجى ينتج عن التغيرات الداخلية التي تطرأ عليه فتؤثر فيه.

بل إن التغيرات البصرية التي تطرأ على أحد الأشكال قد تمتد لتؤثر على ما يحيط بها . ويتجلى لنا ذلك في لوحة المولد (١٩٩٢، ٧٢ سم × ٥٦ سم) ، حيث يتحد الفارس بالحيوان الذي يمتطيه ليكونا وحدة تشكيلية واحدة. والتكافؤ بين الفارس ودابته لا يقتصر على التماثل اللوني، بل هناك تجانس في تكوينهما . فاستقامة ظهر الفارس ترادف استقامة الساقين الاماميتين للحيوان والفارسان يمثلان صورة ساخرة لحلولى فرسان المولد بكافة دلالاتها التاريخية. فلمسات اللون الأحمر للمتاثرة هنا وهناك تحمل أطراف تاريخ قد ولى، لا يتبقى منه سوى بقايا من أثار القصور التي تشكل إطارا زخرفيا على يمين التكوين ويساره ، أو بالأحرى سياجا حديديا يسجن بداخله القاهر والمقهور. ويشارك في الجو الاحتفاني هذا ، جماعة تحتشد في أمامية اللوحة (أسفل الفرسان) وتكتسى وجوها بالألحى والأوشحة، وهي تترنح في ذهول. وهنا أيضا يجسد القاهر (الفرسان) عنصر السكون في اللوحة، بينما تتصاعد الحركة بين جماعة المقهورين (أسفل الفرسان). فبالرغم من أن كل فرد منهم على حدة يبدو ثابتا في الوضع الذي يتخذه، إلا أن تمايل التشكيلات البيضاوية في الوجوه وانحناءات الخطوط في الأجساد المتشعبة بالأغطية الثقيلة، توحى بالكتل الصخرية المنساقطة. وهناك تباين شعورى بين الأسياذ (الفرسان) من الأعلى والعامة التي تلتزم القاع. فالتجهم الذي يكسو الوجه الثانى من الجهة اليسرى في أمامية اللوحة، يقابله التطلع والثقة المرتسمان على وجه الفارس الأيسر أما الوجوم الذي يرتسم على الملتصق الذي يتصدر الجماعة من الجهة اليمنى فتقابله الجسارة والانفداع الذي يتحلى بهما. الفارس الأيمن. فالإيهام البصرى للتباين الشعورى بين الأشكال هو الذى يوضح مكانتها الاجتماعية وما فى ذلك من خلفية تاريخية وثقافية (تجسد فى الزى والمظهر) قد ساهمت فى التأكيد على التفاوت بين المجموعتين: العليا والسفلى. وحيث أن صياغة الأشكال تأتى وفقا لمكوناتها الطبيعية والتاريخية فإن ذلك يفسر لنا ميل الفنان لتجسيم بعض الأعضاء وتصغير الأخرى. فالتصغير الرئيسى

الذى يُجسد الشكل فى لوحة صور لم تشر لزعيم (١٩٩١ × ٧٠ × ٥٥ سم) هو جبروته المتمثل فى قبضة يده. التى تشغل ثلث اللوحة الأسفل لتتصدر امامية اللوحة. اما الرأس فبالرغم من أنه ينتمى عالياً ، محتاجاً الأفق فى عليائه ، فهو يبدو صغيراً متضائلاً كلما ارتفع إلى أعلى حتى يكاد يتلاشى فى الفضاء بخيالاته. أما صدره فيتوهج احمراراً بالعظمة ، وأما ساعدها وزراعاه فتنفتح بقوة العضلية. والخطوط الدائرية التى تخرج بها عضلات صدره وزراعيه تمثل القوى المحركة / الديناميكية. التى تهبط ساعديه قوة الردع وقبضته صلابة الصمود. تلك هى صورة الزعيم التى تتوسط التكوين. أما صورته اليسرى فيمتلئ فيها صدره بالهواء ولا يبرز من يديه سوى أصابعه المحتكمة على الفراغ. بينما يأتى وجهه مملوس الملامح وله مقلتان بلا عينين تبصران. والصورة اليمنى تجسد نوازعه الشريرة. ويأتى تصوير ملامحه وأعضائه بأسلوب حسى يؤكد دونيته التى تتناقض والصورة الأخرى التى رسمها الزعيم لنفسه فى الصورتين السالفتين . وكان حقيقته البشرية السلبية تملأ برأسها من وراء الحائط الوهمى الذى أقامه بينه وبين البشر.

وإن كان البناء التشكلى فى الزعيم تكثر به الخطوط الدائرية والاقواس التى تجسد قوته الفعالة (فيما عدا الزوايا الحادة بالوجه التى تبرز القسوة)، فلوحة ثلاثة أشكال إنشائية (١٩٩٢ ، ٤١ × ٣٣ سم) تجمع ما بين المثلث والدائرة . فنحن هنا بصدد تكوين ثلاثى أيضاً ولكن دون أن تحده الفواصل. فمثلما الحال فى لوحة الزعيم . فالتكوين يجمع ثلاثة اطر فى إطار . وفى هذه اللوحة استخدام جديد للتأثير التماثلى حيث يؤدى تماثل الأشكال هنا إلى الإيحاء بحركة دائرية. فكل رأس يدور حول نفسه كما يدور مع الرأس الأخرى، بينما يظل الجزء النصفى من الجسد ثابتاً. وتتشابه الوجوه فى أن لكل رأس وجهين : أحدهما مقنّع تماماً (للكذب عن الكلام واليأس)، والآخر ، يحاول أن يبصر ويتكلم من وراء القناع، وبينما يتجه الوجه المثلث بزوايا الذنن الحادة إلى أسفل، يتجه الوجه الذى يجاهد للإبصار نحو الأمام فى اتجاه مغاير للوجه المثلث. فالتعاقب بين المثلث والمبصر يجعلنا نتتبع الوجوه فى ثنائيتها دون أن يلغى أحدهما الآخر.

وربما تكون ثنائيات الوجه الواحد قد نهبت الفنان إلى ثنائية الذكر والأنثى التى تناولها بمعالجات مختلفة فى معرضه الأخير (قاعة الأوبرا، سبتمبر ١٩٩٢).

ففى لوحة رجل وامرأة (١٩٩١ ، ٣٥ × ٣٥ سم) هناك صورة نصفية لذكر وأنثى (ربما تكون صورة ساخرة لصور العرس التقليدي). يقف الرجل خلف أنثاه صامداً بزوايا كتفيه وزراعيه الحادة. ويأتى تكوينه أكثر تسطيحاً واستطالة ، معبراً عن الضغط الداخلى الذى يؤرقه والذى يترأى لنا أكثر تفصيلاً عبر أصابعه الطويلة الملتفة حول صدر الأنثى ، وهو وضع يدل على الانسجام/ القهر الجنسى بوهى ثنائية تتكرر فى كافة أعمال بدوى بل إن هذه الثنائية تترأى لنا فى كافة تفاصيل الوجه. فعينا الذكر تنظران للأنثى ويعيدا عنها، ورأسه يدور فى اتجاهين عكسيين، موحياً بثنائية الانفعال/ التردد المتلازمين فى أعمال أخرى (الرقصة) على سبيل المثال . أما الشكل الأنثوى فتجسده الخطوط المنحنية والدائرية. يبدو جسدها كتكتلة تكاد تهوى دون قبضة الذكر. أما عيناها اللتان تحديقان فى الفراغ ، وأنفها الذى اتسعت فمحاته، وفمها وقد اشتهر ، فكلها تعبيرات تدل على العذاب / الشيق.

وبينما تتجه حركة الذكر إلى الامام تتجه حركة الأنثى إلى الخلف، ويجسد هذا التحرك الامامي / الخلفي صراعا لا يمكننا التاكيد من مصدر القوة الدافعة / الكابحة له. فالوضع المتشابك الذي يبدو فيه الزوجان ، والذي يميل الاغلبية إلى تعريفه «بالاتحاد الدائم بين الذكر والأنثى» إنما ينطوى على صراع دائم، يستحيل الجزم بمصدره ، بل إنه في واقع الامر يشكل نسج العلاقة بينهما .

لقد سعى حازم بنوي إلى تجديد الإدراك الفكري للعلاقات الإنسانية بإيجاد صياغة جديدة للمدرك البصري . فهو لم يستحدث رموزا تنطوى على دلالات بعينها، بل أشرك المتلقي في فعل بصري متكامل. فإدراكه لثنائية الحركة والسكون في كافة الأشكال، وتلازم الشغافية والقناتمة ، الحسي والخيالي، وثبوت مصدر الضوء وغيبابه، قد أسهم في بناء التكوين المفتوح على عكس التكوينات المغلقة التي سادت الفن المصري قديما وحديثا .

هذا التكوين المفتوح الذي لا يفرض منظورا أحاديا على المتلقي يتيح له أن يبدأ أينما شاء وينتهي حيثما أراد . فالشكل الواحد تتعدد إمكانات رؤيته مثلما تعددت العوامل التي قامت بصياغته. فالشكل ، أو المدرك الحسي بعامته، يتكون بفعل المؤثرات البيئية ، طبيعية كانت أو اجتماعية ، جغرافية كانت أو تاريخية. فلمسات فرشاة الفنان هنا. قد حركها إدراكه بثنائية السلطة والمقاومة التي تنترسب في الوعي واللا وعي المصري حتى أنها تخللت كافة أشكاله. وحينما يجيد الفنان صياغة الشكل ، فذلك لأنه استطاع أن يلمس مضمونه.

ARCHIVE

بكالوريوس النحت من كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة ١٩٧٤ / <http://Archivebeta.Sakh>

السيرة الذاتية للفنان.

• تدرّب على الرسم والتصوير بمقرده ١٩٨٤ - ١٩٨٨ .

• اشترك في كل المعارض العامة التي اقيمت بالقاهرة ١٩٨٢ - ١٩٩٢ .

• شارك في المعارض الجماعية التالية:

• نقابة الفنانين التشكيليين ١٩٨٨

• أتلبيه القاهرة ١٩٨٩

• الهند ١٩٩٢

• رشحتة أوريولا شيرنج عن هيئة العلاقات الدولية بألمانيا للعرض في بون ١٩٩١ وفر انكفورت ١٩٩٢ .

كما أقامت له معرضه الأخير بالقاهرة ١٩٩٢ .



المنزل الغريب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

دخلتُ إلى منزلي
 لم أكنُ مخطئاً
 الأثاثُ الأليفُ اختفى كلُّهُ
 والمراجيحُ مصفوفةٌ ككراسي العزاءاتِ
 تهتزُ في كل ركنٍ
 وأهلي يميلون مع ميلها كيف مالت
 سكارى أجلاء
 أذرعهم ساقطاتُ على الجانبين
 ويشغلهم عن وقوفى ذبول العيونِ
 ويشغلهم عن زهولي اندهالُ

البقي؟ الأمضى؟ الطريدهم؟
أم الامسهم في حنان المرض؟
أم انزوى باكياً عالمي كله؟
أم اتدبر أرجوحة انكسرت فيها
كما يفعلون جميعاً، وأمضى إلى حيث تمضى حبالى
والقى نراعى على جانبي في استكانة ميتٍ
يحدث في نجمة لا تنالُ

وما كان سحراً اتاهم نياماً
ولا هو نوم وما هم بموتى
ولكنهم قبل الوقت قاماتهم ثم مالوا
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أبي ، أخوتي، كل أهلى
إذا الأهل أنتم، سابكى طويلاً!
وإن خدعتنى عيوني وكنتم سواكم
وكنتم بعيدين عن كل هذا
تعالوا!

«عمان»

فبراير ١٩٩٤

أفلاطون أمثلة اسمها أمثلة الكهف يعبر بها عن رأيه في المعرفة الإنسانية وتدور على أن ثمة أفراد وضعوا في كهف منذ الطفولة، وأوثقوا بسلاسل فلا يستطيعون فكاً، وأدير جوههم إلى داخل الكهف فلم يعد في إمكانهم الرؤية إلا أمامهم فيرون على الجدار ضوء نار وأشباح أشخاص وأشياء فيتوهمون أن العلم الحق معرفة الأشباح. فإذا أطلقنا أحدهم فإنه يضيق من الوهم ويرى الأشخاص والأشياء على حقيقتها.

وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار:

لماذا اختار أفلاطون أمثلة الكهف وليس أمثلة

أخرى؟

أغلب الظن أن هذه الأمثلة ترمز إلى الإنسان البدائي الذي اعتاد أن يحيا في كهف محتمياً فيه من الحيوانات المفترسة، ولما يعجز عن مواجهتها فإنه يشغل نفسه بتزيين جوانات الكهف برسومات تدور معظمها على حيوانات مفترسة من غير رؤسها متوهماً أنه بذلك يكون قد تخلص منها. بيد أن الحيوانات المفترسة لم تكن هي السبب الوحيد في الذعر الذي ملأ قلبه، بل إن الطبيعة أيضاً بما انطوت عليه من برق ورعد، ونقل مفاجئة من الحياة إلى الموت دفعت الإنسان إلى الإحساس بعدم الأمان.

وثمة أسطورة قديمة تحكي أن أحد الفراعين حلم ذات يوم أن الأرض زلزلت وزالها فانهارت المنازل على أصحابها، وتصاعدت النجوم في السماء فغطت شذراتها الشمس. ثم استيقظ الملك وهو في حالة فرع فاستشار الكهنة والعرافين وعندئذ قال أحدهم إنه قد حلم نفس الحلم. ومن هذه اللحظة أصبح لهذا الملك هرم مصنوع

الكهف والدوجما

من كتل حجرية متماسكة ليس فى إمكان نار جهنم تدميرها وليس فى إمكان فيضان النيل إذابتها. وفى الهرم (١) يشعر الملك واتباعه بالدفء والسلامة (٢).

وقد عرفت مصر القديمة عصرأ يسمى «عصر الهرم» على الأصالة وهو العصر الذى يبدأ من الأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة. وفى هذا العصر بُدِن معظم الملوك والملكات فى مقابر اتخذت شكل الهرم (٣). يقول بروسيد «إن الشكل الهرمى لمقبرة الملك له دلالة مقدسة. فالملك يُدفن فى مكان على هيئة رمز إله الشمس الموجود فى قدس الأقداس فى معبد الشمس فى هليوبوليس. وهو الرمز الذى كان يتجلى منه الإله على هيئة طائر الفينكس» (٤). فالهرم، فى رأى بروسيد، نسخة مكبرة من رمز الشمس الموجود فى هليوبوليس، ويلزم من ذلك أن هذا الرمز - وهو حجارة - كان هرمياً فى شكله. ولكن ماذا يمثل هذا الرمز؟

أشعة الشمس وهى تنشر نورها على الأرض فيتلحاح ما هو لا مادى مع ما هو مادى. ولكن ثمة نصوص عن الأهرامات تصف الملك وكأنه صاعد إلى السماء على أشعة الشمس، وتقرر أن السماء قد جعلت أشعة الشمس قوية لكى ترتفع الملك إلى السماء.

وأيا كان الأمر فقد أدى الهرم دور الكهف ولكن مع تباين طفيف وهو أن سبب بناء الكهف مردود إلى إحساس الإنسان البدائى بفقدان الأمان فيما قبل الموت أما الهرم فقد تأسس بسبب إحساس إنسان ما بعد البدائى بفقدان الأمان فيما بعد الموت. بيد أن كلاً من الكهف والهرم قد دفع الإنسان إلى سد الثغرات الناشئة من عجزه عن فهم العلاقة بين الإنسان والطبيعة بأسلوب

عقلانى وعلمى. وبمجرد دخول الإنسان فى علاقة مع ما هو فائق للطبيعة ازدادت العلاقة العضوية بين الإنسان والمطلقات. بيد أن المطلقات ليس فى إمكانها التعايش سلمياً مع بعضها البعض بحكم أن المطلق واحد بالضرورة. ولهذا فإنه فى حالة تحقيق التعايش فإن المطلقات تتوقف عن كونها مطلقات. ومن ثم فإن المطلقات تتصارع من أجل البقاء، وتعى أن البقاء للأصلح على حد تعبير المصطلح الداروينى. بيد أن هذا الصراع يؤديه الإنسان باسم مطلقه ونياية عنه. ولهذا فإن الإنسان عندما يتبنى مطلقاً فإنه يصارع من أجله إلى الحد الذى يكون فيه مهياً لقتل المطلقات الأخرى. وهذا هو ما أسماه «القتل اللاهوتى».

وإذا أردت مزيداً من الفهم لهذا النوع من القتل تذكر حالة سقراط الذى اتهم هذا الفيلسوف بأنه ينكر الآلهة ويفسد الشباب. ومن ثم طالب متهموه بإعدامه فأعدم. وثمة حالات عديدة مماثلة لحالة سقراط ولكننى أجتزئ منها حالة واحدة هى حالة الحروب الدينية التى أشعلها الإمبراطور شارل الخامس ضد الأمراء البروتستانت الذين كانوا قد تبنوا مطلقاً جديداً وفى الوقت نفسه كانوا تحت سلطان ممثلى المطلق القديم.

وقد تسأل: ما وجه المماثلة بين الحالتين؟

جوابنا أن وجه المماثلة قائم فى اعتقاد المؤمنين أن المحافظة على مطلقهم يشفيهم من «طاعون عدم الأمان». وما زال الإنسان المعاصر مهتماً بهذا الطاعون الذى ينبع من كهف جديد هو ما أسماه «الكهف التكنولوجى». فالكهف التكنولوجى يعنى احتماؤ الإنسان فى التكنولوجيا بمعنى أن حل أية مشكلة مردود إلى

تندثر. وأشهر فلاسفة مدرسة الشك سكستوس أمبريكيوس. فكرته المحورية أن لكل حجة مضادة لها ومساوية لها في القوة والنتيجة امتناع الإنسان عن أن يكون دوجماطيقا. ويستطرد سكستوس قائلاً إنه إذا كانت «الدوجما» تعنى إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة منذهب: لأن المذهب، في رايه، يعنى الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتسقة فيما بينها وفيما بينها وبين الظواهر^(٦).

وإذا كانت الغاية من الشك «سكينة النفس» على حد تعبير سكستوس فإن الدوجما، في هذه الحالة، تقف ضد هذه السكينة^(٧). وهذا على غير القول الشائع بأن سكينة النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، في معناها الأولي، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. وابتداء من القرن الرابع الميلادي أطلقت الكنيسة لفظ «دوجما» على جملة القرارات التي يلتزمها المؤمن، والتي صدرت عن المجمع المسكوني المسيحي. ومعنى ذلك أن الدوجما سلطان وأمر من مصدر آخر غير عقل المؤمن. ولهذا فليس أمام المؤمن سوى أحد بدليين: إما أن يقول «أنا أومن لاتعقل» أو يقول «أنا أومن لأنه غير معقول».

ثم تبلور سلطان الدوجما فيما يُسمى بعلم العقيدة وهو في المسيحية علم اللاهوت، وفي الإسلام علم الكلام. ووظيفة كل منهما تحديد مجال الإيمان، بمعنى أنك لا تكون مؤمناً إلا إذا التزمت بهذا المجال. وإن لم تلتزم فانت هرطيق في نظر اللاهوتيين أو كافر في نظر المتكلمين تستحق إلتاذيب كحد أدنى والقتل كحد أقصى.

وفي العصر الحديث عاد الشك في الدوجما ابتداء

التكنولوجيا ليس إلا. ومن ثم فإن هذه «التكنولوجية» تستوعب أبعاد العلاقات الإنسانية برمتها. ومن هذه الزاوية فإن الكهف التكنولوجي يماثل الكهف البدائي في أن سحر التكنولوجيا يماثل سحر الكلمات والرسوم، أي الإنسان المعاصر أصبح فكره أسير خداع بصري، مُنْعَن له، أن التكنولوجيا قد تكون هي الحل النهائي لكل مشكلاته. ومن ثم فإن إنسان الكهف التكنولوجي يطلق التكنولوجيا متوهماً أن هذه المطلقة قد تشفيه من الإحساس بعدم الأمان.

هذا عن الكهف فماذا عن الدوجما؟

يقول أرسطو في كتابه «الميتافيزيقا» إنه بسبب الدهشة يبدأ الناس في التفلسف: فهم يندهشون أصلاً من المشكلات اليومية ثم يتقدمون رويداً رويداً فيواجهون مشكلات المسائل الكبرى مثل ظواهر القمر والشمس والنجوم ونشأة الكون. والذي يندهش يعرف أنه جاهل. وحيث إنهم يندهشون هروياً من الجهل فإنهم يطلبون العلم للعلم وليس لأنه غاية نفعية^(٨).

ومن هنا يمكن القول بأنه إذا كان التفلسف وليد الدهشة، والدهشة هي الشك فالتفلسف إذن وليد الشك. وفي العصر اليوناني القديم شك بارمنيدس في المعرفة الحسية، وشك أتباع هرقليطس في المعرفة العقلية، واتخذ السوفسطائيون من تباين المذاهب والعادات ذريعة للشك. ثم نشأت مدرسة فلسفية تستند إلى الشك كوسيلة وغاية وسميت «للدعوة الشككية»، والمفارقة هنا أن مؤلفات أصحاب هذه المدرسة قد اختفى معظمها ولم يبق إلا النذر القليل، وهذا على الضد من مؤلفات أفلاطون وأرسطو والرواقيين والإبيقوريين التي لم

هو مغزى مؤلفاته الثلاثة: «نقد العقل الخالص النظري» و «نقد العقل العملي» و «نقد الحكم». وقبل وفاته بإحدى عشرة سنة حرر مؤلفه الأخير بعنوان «الدين في حدود العقل وحده» (١٧٩٣). فكرته المحورية تدور على تحرير الدين من الدوجما استناداً إلى مبدئه الذي يختزل فيه التنوير في هذه العبارة «كن جريئاً في أعمال عقلك»^(١٢). ولما صدر الكتاب وجه إليه الملك الدوجماتيقي فردريك وليم الثاني رسالة يعرب فيها عن عدم رضاه لرؤيته يشوه في ذلك الكتاب العقيدة المسيحية ويطلب منه الكف عن نشر مثل هذه الأضاليل. وعلى الرغم من أن كانط كان قد أعلن أن كتاباته في الدين موجهة فقط إلى المفكرين في مجال الفلسفة واللاهوت إلا أنه حاول تبرئة نفسه من التهمة الموجهة إليه في رسالة الملك ولكن بالتواء إذ قال:

«أتعهد بعدم الكتابة أو التعليم في الدين، سواء الدين الموحى أو الدين الطبيعي، وسواء في المحاضرات أو في التأليف. أتعهد بذلك بصفتي تابعاً جد أمين لجلالة الملك». وقال فيما بعد إنه تعمد وضع هذا التحفظ لأنه أراد أن يوثق تعهده بحياة الملك. وبالفعل بعد وفاة الملك استأنف كانط الكتابة في المسائل الدينية^(١٣).

هذه هي الدوجما، وهذه هي قصتها فهل ثمة علاقة بين الدوجما والكهف؟ وأضح من عرضنا لتاريخ كل من مفهومي الكهف والدوجما أن ثمة علاقة عضوية بينهما. وإذا كان ذلك كذلك فهل يمكن الفكك من هذه العلاقة العضوية، أو بالأقل هل يمكن مجاوزة هذه العلاقة؟

هذه المجاوزة ممكنة إذا انتفت العلة المؤلدة لكل من

من بيكون وديكارت؛ أسس بيكون منطقاً جديداً لأجل تكوين عقل جديد. وهو على قسمين سلبي وإيجابي. ويهنا هنا القسم السلبي وهو يدور على الكشف عما يسميه بيكون «أوثان العقل» وهي أربعة أنواع ويهنا منها النوع الثاني ويسميه بيكون «أوهام الكهف» وهي ناشئة من الطبيعة الفردية لكل منا. وهذه الطبيعة الفردية هي كهف مماثل لكهف أفلاطون إذ منه ننظر إلى العالم وعليه ينعكس نور الطبيعة فيتخذ لوناً خاصاً، إما طبقاً لطبيعة الفرد وخاصيته، وإما طبقاً لتربيته وحواره مع الآخرين، وإما لمطالعة الكتب، وإما طبقاً لسلطة من يقرهم ويعجب بهم^(٨). أما ديكارت فإنه يقول «لم أكد أنهى المرحلة الدراسية التي جرت العادة أن يُرفع الطالب في نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيّرت رأبي تماماً. ذلك لأنني وجدت نفسي في ارتباك من الشكوك والأخطاء بدأ لي معها أنني لم أجد من محاولتي التعلم إلا الكشف شيئاً فشيئاً عن جهالتي»^(٩). وتأسيساً على هذا الشك انطلق ديكارت باحثاً عن اليقين بتأسيس منهج جديد. ثم جاء هيوم وتابع كلاً من بيكون وديكارت في شكهما، ولكنه انصرف في شكه إلى علاقة العلية. فهذه العلاقة هي التي تسمح لنا بالاستدلال بالعلول الحاضر على العلة الماضية، وبالعلة الحاضرة على العلول المستقبل. ولكن هذه العلاقة، في رأي هيوم، عديمة القيمة إذ هي ليست غريزية ولا هي مكتسبة بالحس وإنما هي عادة عقلية. ولهذا فإن فكرة الضرورة الكامنة في علاقة العلية ليست موجودة في الأشياء، وإنما هي موجودة في العقل^(١١). وتأثر كانط بهيوم في هذه المسألة فقال «إن هيوم قد أيقظني من سباتي الدوجماتيقي»، وبدأ في تأسيس فلسفة نقدية تقف ضد الدوجماتيكية. وهذا

فى الفيزياء القديمة لأنها انشغلت بالبحث عن أصل الأشياء. بيد أن هذا التحكم يستلزم تعود الإنسان على الحياة فى الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً فى الإنسان ينبئ بظهور نوع جديد من الإنسان يكون فى مقدوره تمثيل الكون ذى الأبعاد الأربعة (الزمكانى الذى تنبأ به أينشتاين). ومن شأن هذا التمثيل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع، ومن ثم يصبح معقول هو المعقول فيزول اغتراب الإنسان عن الكون^(١٤).

الكهف والدوجما. وهذه العلة هى «الإحساس بعدم الأمان» على النحو المذكور انفاً. والعلة المؤيدة لهذا الإحساس هى حالة اغتراب الإنسان عن الطبيعة أو بالأق من الكون. المطلوب إذن هو إزالة هذا الاغتراب. وهذه الإزالة ممكنة بفضل غزو الإنسان للفضاء استناداً إلى الفيزياء النووية. فالفيزياء النووية هى «علم الكون» حديثاً وهى الفلسفة الطبيعية قديماً. والفارق بين الحديث والقديم هو فارق كىفى. فالفيزياء الحديثة هى بداية «تحكم» الإنسان فى الكون، وهذا التحكم لم يكن وارداً



الهوامش:

- (١) اللفظ الفرنجى Pyramid مشتق من اللفظ الفرندى Pyramis وجمعهم Pyramides. ولم يُعثر حتى الآن على الاشتقاق فى اللغة المصرية ولكن ثمة لفظ فى اللغة المصرية هو Per - em - us ومعناه «الذى يرتفع رأساً».
- (٢) P. Kolosimo, Not of this World, shere Books, London, 1975, P. 236.
- (٣) J. E. S. Edwards, The Pyramids of Egypt, Pelican, 1947, P. 16.
- (٤) J. H. Breasted, The Development of Religion and Thought in Antient Egypt, P. 72.
- (٥) Aristotle, Metaphysics, Book A. 11 - 20.
- (٦) Sextus Empiricus, Selections from the Major Writings. Avatar Book, U. S. A. 1985, PP. 35 - 37.
- (٧) Ibid., P. 35.
- (٨) Bacon, A selection of His Works, The New Organon, New York, 1965, P. 336.
- (٩) Descartes, Discours de la Méthode, Editions de l'université de Manchester, 1941, P. 6.
- (١٠) Hume, A treatise of Human Nature, Oxford, Clarendon Press, 1960, pp. 155 - 172.
- (١١) Kant, An Answer to the Question, What is Aufklärung?
- (١٢) Kant, Religion Within the Limits of Reason Alone, Harper Torchbooks, New York, 1960 P. xxxv.
- (١٣) مراد وهبه، الاغتراب والوعى الكونى، مجلة الفكر المعاصر، المجلد العاشر، العدد الأول، ص ١١٠ - ١١١.

أنابيش



القنفذ:



لم ينته الكلام عند يابه
ولم يفضله الصمت
مثل قنفذ نما وراء السور
مثل قنفذ
مرتبكا
وشانكا
لم يصنع للنصائح التي نمت على الشفا
للطين لم ينحز
ولم يلذ بغابة الأزار
ظل مشغولا بكائنات الهوى
قانتا كالريم

ليس النيل بقالاً
والبحر ليس صوبة ينمو بها السردنُ
نافخو الأبواق يعرفون أنه سيمنح الهواء لونه الزاهى
ويسترد ديكهُ الذى شوى مُرمَّمُ الساعاتِ
ربما أغرته زرقه فراح يحصى الموجُ
ربما المعلنون أثروا عليه حامضاً
وغيبوا عصاهُ
أحدُ لم يشته التى فى كيسه غابتُ
وأحد لم يدفع السؤال بالسؤال
أو يحركُ أكرةً
وجه المذيع لامع كمكتب الجنرال
فمه دبابةُ
http://Archivebeta.Sakhril.com
وقلته مستودع للجبرِ
هل يستعمل الفرشاة والمعجونُ
أم بداكن يحكُ
فى الصباح سوف يشتم الذين شايعوا
ويحقن الهواء بالسُخام
هل لقتنذ أن يعلو الجدار كى يذكر الصغار بالهنديّ
لم تكن مليح حين قام من غيابه جُباً
ولم يكن أباً وقاره سورُ
أو غاره اليقينُ
ظل ماؤه يعلو

وظل فى سريره يصيدُ
لم يزل يحب كهلةً كلامها ماءً
ولم يزل فى الليل يشكم الحصان عندما تناول الهواء ثديها
وعندما تميل كى تقشّر الأطفال فى البانيو

تاريخ:

لأطفال يكبرون فى الألبوم لم يزل يصب القهوة
الذى مات فى صنعاء قبل أن يحظى برتبة العريف
والذى اخترق سيناء ولم يعد بالفنائم
والذى لم يكن مطعماً ضد الحصبه
رصدته طائرات الشبح
وبخّرتة قذائف الأسطول.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حكاية الهندى:

مستبدلاً بتاجه كوفيةً يأتى
(سيالٹ) الزعيمُ
كى يكلم الأشجار عن أصولها
والغيم عن نبع
سينده الفيالق التى فى الريح
أو يعانق الأخ العصفور والأخ الحصانَ
لم يكن لديه إلا الشعرُ
عندما خبت فى كيسه المياهُ

صهلت وراء لحمه مدافع القاضى

توجع عيني هذه المدنُ

توجع عيني

والسماء لاتباعُ

هكذا تكلم الهندىُ

خلفه كان المحيط غامضاً

وحوله شعب من الهاموشِ

فانحنى يوصى

بالماء

والهواء

ARCHIVE

http://Archivebeta.com

ثم ذاب فى الماضى

لكى يعود فى نهاية الزمان تاجه شال

وأرضه محمية بالريشِ

ظل شاعراً مُتّسبياً للمحورِ

قادراً على احتواء شجره

وحاملاً كالفيل فى داخله عنوان لحدهِ

وصوراً لعالم ينهارُ

لم تكن لديه آلة للقتل

أو سمعُ

يرشوه به الملاكُ

عندما تتأب الأب الكبير فاستلوه من قميصه

وأعلنوه ملكاً على الذين انقروا
وشاهدوا لمقبره

الغبان:

لا أحد في البهو
لا أحد في الغرفه
لا أحد في الحمام
من هناك إنن يا محمد
إنه الغبار فقط
والفقايع شعب ينصب الخيام



لا أبواب لهذا البيت



لا أبواب لهذا البيت، سيدتى، أخبرتك ذات مرة، أن لا أبواب لهذا المكان الذى نحن فيه، أى فرح أن نموت معاً، لا أحد يأتى إلينا، لا أحد يذهب مننا ثم، يفجر الكابوس اللذيذ ونرى أنفسنا بين الجمهور.
كم أحب هذا الهياج الممتع الذى - وحدنا - من بقى فيه، يالهذا المفرم الشمسى يبذل روحه ومساماته من أجل (بيت) مسكون بأرواح العشاق.. لماذا؟ من أخبره أنك نائمة هناك؟ الشوارع الدكناء أصابت قلبى بشرر الخوف. أنا الذى أعطى جلدك كل ماضيه ونصف أحلامه ولم يسكت عن الحب المجنون، يرداك فى بيت لا أبواب له.

هل تذكرين ما قاله الشاعر عنى؟ اسمعى، وانظري ما قطعنا من مسافات الحب أيتها الحلوة الهمجية، ها أنا أسمع عبر عشرة أعوام من الحرب والدموع والطفولة معاً:

تحلم بامرأة لن تطال
لأنك تطرق باب المحال
ستأتيك فى آخر العمر
مزدانة بالجموح الجميل
وبالمستحيل

أتعلم الليلة - منك - بعد سنين من اللهو والغباوات والبراءة، كيف أسحب الساحر ، والمحتضر والضمير القديم، إلي جبل من الطمأنينة وأخفى نفسى بينهم، أو أخفى جسدى معهم، لم أعد أفهم - يا مولاتى - كيف أفسر أفعالى، تلك مشيئة النسيان، أننى أصبحتُ خادماً لمستقبل لا أراه.

لا أريد أن أهجر البحر ولا الوطن المزروع فى لحمى، لا أريد أن أفارق أغنية أقول فيها بأننى أحببتك ذات صيف، أو جننت بك ذات شتاء، لا أريد - أيتها الروح الكثيفة الساحرة - أن أقول كيف أموت ولا أحد يعلم سرّك المستحيل معى.

يتحطم عند صخرة الإهانة، أكثر من جبل لا يهان، أى بياض يشتاقي إلى زمانك أيتها المحطمة العذبة؟ صدقنى، لا قسوة فى هذا العالم أكبر من حب مطرود، أنا - يا حلوتى - أقول هادئاً: أن شريعة الغاب أرحم من رجل يُطرد من بحبوبة إحساس عاصف تعلم فيه أن يفعل ما يشاء.

يا لهذا الرجل السعيد، من أين جاء بلا جواز سفر؟ وكيف سرق الدنيا وما فيها؟ كيف تمكن أن يعطى ألف جواز سفر إلى سرّب من الطيور الجريشة - هل كنا بين تلك الطيور هل كنا معاً أيتها المسحورة بحبى ولم أفهم كيف ضاع بنا الطريق؟ - من يخدعنى دائماً وأمضى إلى (خديعته) بنفسى؟

والله - ثلاث مرات - تمنيتُ أن يبقى هذا البيت المخبول بلا أبواب عليه، ولا فراغ يمضى إليه، كنت أريد أن نموت جوعاً أو عطشاً أو حباً، حتى لا أرى فى لحظة انتهائى سوى وجه امرأة كانت ومازالت وستبقى حبيبتى إلى نهايات الزمان، فكيف لا أحب مكاناً لا يفضى إلى مكان، وبيتاً لا ينتهى إلى بيوت؟

أنا لا أرى سواها، ومعجزتى، أنها لم تعد ترى فى الدنيا سوى هذا الجالس فوق عرش ماضيها يسأل عن خطأ كان من أعظم ماجرى فى الكرة الأرضية، أى جمال هذا، أن نخطئ ونصنع مملكة من أجمل أخطاء الكون، ثم نراها تكبر؟ ونفهم - فوراً - أن الوصايا التى فرضوها علينا، لم تكن غير عرش من ورق مزورعتيق.

يا سيدة الأغوار، يا أصعب فاجعة بين سعاداتى، يا أسعد لحظة فى دمي منذ ولادتى، أمتحك الآن بركاتى، أنا الطاعة والخبث والنقاء والغيط والنار والعاطفة، أمتحك الحقيقة التى صارت نشيدى وحياتى، وأقول: اليوم، منذ اليوم، وبعد هذا اليوم، وكل يوم، سأحبك يوماً بعد يوم، حتى ينتهى يومى الذى تأمرين به.

هل تأمرين بشئ سيدتى؟

* الشعر من ديوان (طويلة الماء) للشاعر حميد سعيد .

كنت أسأل نفسي دائماً منذ أن عرفت خليل النعيمي، ما العلاقة بين خليل النعيمي الطبيب الجراح، وخليل النعيمي الروائي، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائي متميز، أي أنه يبدع في المجالين دون أن يجور أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجا وتمائلاً؟ يبدو أن الأمر كذلك. فما قرأته لخليل النعيمي من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيراً عن قطيعة، وإن يكن مختلفاً من حيث البنية الروائية والنسج السردي عن روايته الأخيرة «القطيعة»، هكذا قرأت القطيعة في روايته «الرجل الذي أكل نفسه»، كما قرأتها في روايته «الشئ» وقرأتها في روايته «الخلفاء» التي يكاد عنوانها أن يكون تنويعاً على عنوان روايته الأخيرة «القطيعة». ولهذا تكاد القطيعة بأبعادها

من الأنا الذاتي إلى الأنا الموضوعي

قراءة في رواية «القطيعة»* لخليل النعيمي

ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والأيدولوجية فخلا عن الأسلوبية والبنائية أن تكون رؤية خليل النعيمي للعالم ونصه الأدبي في مواجهة ما هو سائد ومسيطر حوله وداخله، سواء كان واقعاً حياً أو نصوصاً وقيماً أدبية وفكرية. ألا يلتقي في هذا، الجراح الأدبي والفكرى بالجراح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل ما يراه عائقاً دون صحة الجسد وعافيته وتجديده ولكن... إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه بقطع هذا الجزء المريض أو ذاك من الجسد الإنساني، فإن الجراح الأديب الأيدولوجي لا يتكفى بالقطع الجزئي، وإنما يسعى إلى تحقيق القطيعة الجذرية الكلية لقيم وأذواق ومفاهيم ومواقف ذلك أن القطع في المجال الأيدولوجي والذوقي والإبداعي يكون قطيعة أو لا يكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تعمية وتجميل خادع. على أننا في الحالتين - قطعاً أو قطيعة - نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً

رواية القطيعة: خليل النعيمي. القاهرة - ١٩٩٢ دار الثقافة الجديدة.
بعد هذا المقال مباشرة فصل من رواية جديدة لم تنشر للروائي خليل النعيمي

من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففي هذا الحي ولد خليل النعيمي وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفي هذا الحي هناك من يملك ويستبد ويستغل وهو ابن الجليوى. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والعساكر والمخاتير. ولكن في هذا الحي كذلك هناك الفقراء والجوعى والمذلولون المهانون. إنها ثنائية ضدية طبقية حادة في إطار طبيعة وحشية. ويكبر خليل النعيمي في هذا السياق البشري الطبيعى. لأن تبين له في البداية غير صديق حميم هو عباس. وعباس هو لص شريف على حد قول خليل نفسه في سيرته. ويعمل عباس عند ابن الجليوى. ولكنه شرعان ما يُطرد، لامن عمله وحسب، بل من الحياة نفسها، يقتله رجال ابن الجليوى لأنه تجاسر فاراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهين. وتتحرك طوال الرواية في شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصادمات الصغيرة. ولا يفارقنا أبداً اسم عباس المنيئ الحي أبداً. إن اسمه ملتصق نابض دائماً في نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة، كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية، يحاول خليل الانتحاق بالمدرسة أو «المخرسة» كما تسميها الرواية أحياناً، فنحن في المدرسة لتتعلم ولتتكلم، بل نصنت ونخرس ونتلقى صاغرين. يذهب إلى المدرسة حافياً فلا يُقبل في البداية. ولكنه في النهاية يصيح واحداً فقيهاً من تلاميذها. وتتحرك الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور. فلا شيء يتحرك في نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات مع معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل عباس، ضحايا الفاقة

فردياً أو مجتمعياً أو كونياً، في تحققة المادى والحسى والعملى، أو كان جسداً معنوياً في تحققة الدلائل والقيمى. ولهذا سجد في «أية» القطيعة الجسد مهمنا بهذه الانحاء والآية. بالأعماق المختلفة، الفردية والمجتمعية والكونية من...، والدالية والقيمية من ناحية أخرى.

ورواية «القطيعة». هي سيرة حياة، فهكذا تبدأ: «أنا خليل النعيمي». إن الذات هي السيرة لانتخفى وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم، أو ضمير غائب. بل تجهر بوضوح، وتصرخ وتعتزف وتعتزى وتتخلى، لكى تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العارية. تقول الرواية على لسان خليل النعيمي في سطورها الأولى: «أخرج. أخرج من البلاد والعباد. أخرج إلى العباد والبلاد». إنه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود إلى الناس أولاً ومن ثم إلى البلاد. على أنه في الحقيقة لا يخرج من، ولا يخرج إلى، وإنما يخرج أساساً على: إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانخلاع. «أخرج الفار والمسار»، إنه يخرج خروج نبئ، فالفار والمسار رحلته، ليتناول الكون من أوله. على حد قوله أى ليبدأ كوناً جديداً من حيث هو مع الناس. يبدأ هذا الكون ويشككه باليُوح الداخلى، ولكنه يتجسد في مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجى، بكل ملموساته، ومحسوساته المباشرة البصرية والشمية والحسية والسمعية. إنها سيرة حية لحياة. ولكنها أقرب إلى حياة الفن من حياة الحياة. وذلك أنها رغم «الأنساء الذاتية الصريحة» هي رواية فنية أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل ما فيها واقعى خشن وحسنى في واقعيتها.

وهي حكاية بسيطة تجري في حي شعبي هامشى

والجوع والعسف. ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم، ويكرر خلطيل وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعوريا ليتحول هذا الرفض الشعوري في النهاية إلى رفض فكري وإع ينبتق ويتجسد في مظاهر سياسة شعبية تهتف باسم «أبي عمار» [وهو خالد بكداش أمين عام الحزب الشيوعي السوري] . إنها إذن مظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقي الحاد بين المظاهرة ورجال الأمن، وتتغلب قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط شهداء، ويتمكن خلطيل من الإفلات هو وبعض صحبه من قبضتهم، ويمضي باحثا عن الناس الذين يشارك في النضال من أجلهم. وما أشد ما ينتابه الحزن والدمشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأمور وتسليات أخرى صغيرة عابرة وربما بأمل بعيد. وهكذا يبدأ وجدان خلطيل يدخل مرحلة وعي جديد غامض يتجسد في سؤال جديد: «من أنت خلطيل النعيمي.. من أنت». لقد بدأت الرواية بيقين هو «أنا خلطيل النعيمي»، وانتهت بالتساؤل لا عن «الأنا» بل عن «الانت»، لقد أصبح الأنا آخر، أصبح الذات موضوعاً للتساؤل!

ولكن هذه الحكاية ليست الرواية. فالرواية هي البناء الفني الشامل للرواية، التي تتشكل من بنية مزدوجة ولغة خاصة. البنية الأولى هي بنية سرد فني لأحداث متداخلة مكسدة بكل تفاصيل الحياة وعناصر الوجود الإنساني والحيواني والنباتي والطبيعي والكوني. أدوات حيوانات، أفراد، سلطة، عساكر، نفايات، نساء، أطفال، رجال، مياه، أثرية، أحجار، أجساد، أعضاء الأجساد، جوع، بحث عن طعام، عن عمل، قسوة، عنف، حشرات مرض، حمى، قبح، موت، أشجار، طين، علاقات

جنسية، شبق، روث، ظلام، فضاء، سلطة قاسية، أناس مغموعون، حفاة، عريات فاخرة.. إلخ .. إلخ. كون تتداخل عناصره المختلفة المتناقضة وتتشابك تشابكا عرشيا أفتيا بما يكشف حدة الاختلاف والتناقض. لنقرأ هذه الصورة مثلاً «حيطان بيوت المحافظ، المدير والقضاة والأطباء وقادة الدرك، والكاتب بالعدل ورئيس غرفة الزراعة، وأغنياء البلد، وتجارها وأعيانها وبيت ابن الجليوى، بيت ابن الكلب. وعلى ضفتيه الشمالية هناك، في غابة الحور الكثيفة هذه التي صارت تحاذينا الآن، أحتت المربوعة بغثة ظهرها الأبيض السمين وتوتر واستعجال شمّرت عن طيرها المستدير وكانها لم تكن ترى أحداً، صارت تبول، تبول، تبول» ص ٢٧. إنها كاميرا تتحرك بالعرض لا بالطول، ولا بالتراكم، يتشابك معها وفيها كل شيء، بكل شيء، الجزئيات بالكلية، الأشياء العابرة، بالأشياء الدائمة، البشر؛ بالطبيعة بالكون. تجاور وتتداخل وتتفاعل بين كل شيء. تكاد نرى ونحس ونلمس الأشياء جميعا في وقت واحد. إنه تكدر عرضي أفقي لكل ملموسات ومحسوسات وتناقضات ومفارقات الحياة الحية الجامدة: الجميل والقبيح، النبيل والمنحط، العظيم والمبتذل، القبول والمحرم، المكبوت والمفضوح، المقدس والمقدس، المسموح به والمرفوض. وتبدو الأشياء في تفاصيلها كأنها في عملية إحصائية: البق، الضفادع، الأسماك، الزنابير، الخنافس السود، البق الأبيض، الأسماك الحمر، ومختلف درجات اللون، ومختلف درجات الأصوات، ومختلف درجات المشمومات والملموسات والأشكال والأحجام دون ترابط منطقي عام. الجنس الشبق العارم

إلى بوظة، إلى كازوزة، إلى سبيرتو، إلى كحول، إلى حنطة، إلى شعير، إلى معز، إلى دهن، إلى فجل، إلى شوفان، إلى عدس، إلى شوربا، إلى مرق، أه، إلى مرق، المرق الدهين والفضى اللماع المغفل المبهز المخبر باستمرار . مرق روح البجاج والبصل والقراص. ذلك كله: الماء. الماء المنشور، أو الماء المنثور. الماء المعبا أو الماء المخبا. الماء فى قدور، فى أحواض. فى زجاجات . زجاجات طويلة، مربعة، مستديرة، مضلعة، ذات حنايا أو زوايا أو بلا اركان. زجاجات قعورها نازلة أو مرفوعة. قواعدها بارزة أو خفية. عنقها طويل أو قصير أو لاعنق لها على الإطلاق. لكل كائن مشروب، لكل مشروب وعاء. لكل وعاء شكله. والكل ماء . ماء يحوى ماء. يحوى ماء. ومن يملك شيئاً يشترى به ماء؟ ماء الخابور الدائر فى الفضاء»
<http://www.egyptianet.net>

إنه عالم متشظى - كما ذكرنا - بتفاصيله وتنوعاته المختلفة ومترداته وثنائياته ومفارقاته اللغوية المضادة، والفاجعة والموحية والدالة. ولكنه رغم تشظيه وتنوعاته يثير حساً كلياً تاريخياً ضبابياً غامضاً. ولكن فى داخل هذا العالم المتشظى التداخل المتشابك الكلى، تخرق لغته السردية المسترسلة، بين حين وآخر، لغة أخرى لعالم آخر مغاير. تخرق لغة عقلانية متسقة مرصوفة تصوغ وتبلور عالماً من المفاهيم والقيم والقضايا العامة، أو مايمكن أن نسميه بجوامع الكلم، وهذا مايشكل ازدواجاً فى بنية الرواية، وهو ازدواج يختلف عن الازدواج الذى قرأناه فى روايات صنع الله إبراهيم: «تلك الرائحة»، و«نجمة اغسطس»، و«ذات». فهى ليست ذكريات أو

وممارساته الفجة حتى مع طين الأرض. الإحساس بجسدية كل شىء. جسد المرأة، جسد الرجل، جسد الجاموس، جسد الأرض، جسد الفضاء الغامض، جسد الكون. إنه عالم متشظى، ومتداخل فى أن واحد، بلا تراكم ولا اطراد. بل منعطفات مفاجئة، «موزايكو» متحرك بلا اتساق وبلا غاية. وجزئيات متناثرة فى إطار عالم مثقل برؤية كلية مبهمة مكثفة. ومسافات ومساحات، وفضاءات وحس تاريخى عميق غامض بلا تاريخ. ليس ثمة حكي، بل بناء سردي ضبابي متداخل العناصر تحمله لغة مباشرة خشنة حية، تتجاوز الجماليات البلاغية المعهودة، وتقيم المرادفات غير المألوفة التى تخرج الكلمة من معناها العجمي بتداخلها أو ترادفها مع كلمة أخرى مما يعطيها معنى مختلفاً موحياً. ولهذا فهى لغة داخلية وخارجية فى أن واحد. وهى لغة تكاد تشبه سرد تيار اللاشعور، ولكنها فى الواقع لغة سرود شعورية حسى لمسى بصري وع مدرك متعقل، يخلط بين الخاص والعام، بين الواقع والقيمة، بين القبح والجمال، بين اللذة والألم، بين الشبق والحرمان، بين الوفرة والفقر بين الشغافية والقدارة، بين النصاعة والقامة، بين الجسدى والسياسى، بين الإنسانى والطبيعى، بين المادى والروحي . إنها ثنائيات مضادة متداخلة دالة على أنها لغة تؤكد التنوع والتناقض والتفاصيل فى كل شىء. كانتها عملية إحصائية لتعدد الأشياء وتكاثرها وتفرقها وتنوع صفاتها. فابن الجليوى هذا المستبد المستغل - على سبيل المثال «تروى زرعه من ماء الخابور. ومن الخابور يشقى طرشه وحلاله وحرامه ، للناس يبيع ماء الخابور بيعاً، وهو أيضاً يحول ماء الخابور إلى أشياء. يحولها إلى ألوان، إلى أصباغ، إلى تلحج،

تضمينات نصية مستمدة من نصوص أخرى، ولاتكاد تقيم توازياً موضعياً منطقياً مع السر الروائي الذي تخترقه، وإن استطعنا أن نكتشف هذا التوازن الموضعي بشكل غير مباشر، بنية مستقلة عن بنية السرد الحسي الملموس العام في الرواية، وإن تكن في الحقيقة تحمل الدلالة العامة للرواية وتعمقها وتغذيها بدلالاتها الجزئية المتناثرة عبر الرواية كلها. وهي على تنوعها تؤكد - في جوهرها - الدلالة العامة للانخلاع عن كل ما هو سائد ثابت سواء كان مفاهيم أو قيمياً. لنقرأ - على سبيل المثال - هذا النص الذي يحدد موقفاً من الأخلاق السائدة: «لاتقوم علاقة حسية على أساس أخلاقي، والعكس ليس صحيحاً» ص ٣١. ولنقرأ كذلك «المأساة أنك لاتزال تثرث وضعك الإنساني مبنياً على أسس أخلاقية، تتمركز بدقة وصرامة حول أخلاق الخضوع. (.....) الأخلاق دائماً استبدادية إما أن تكون أنت لها أو تكون هي عليك» ص ٤٠ - ٤١. وهي في جوهرها كذلك دعوة للانخلاع عن كل نظام لنقرأ هذا النص الآخر «لم أخلق لهذا الانسجام. خلقت لأبقى خارج كل نظام» وهي دعوة واضحة حاسمة للطبيعة مع السلطة. يقول: «أفضل الطرق لاقتراف القطيعة، القطيعة النهائية التي لا يمكن لأحد بعد الآن استيعابها: القطيعة بين الرعية والراعي» ص ٢٠٢ بل هي دعوة إلى الطبيعة المطلقة، يقول «الآن، صرت غريباً غربة مطلقة. هناك .. لم يعد موجوداً، وهنا .. لست عندى» ص ٨٠ ويقول: «لايهمني أن أكون أكثر سعادة، مايهمني أن أكون أكثر جذرية القضية إذن ليست مجرد تغيير إداري. بل هي تغيير جذري شامل للمنظور كله - يقول «فجأة بدا الأمر واضحاً

وخطيراً. كان على أن أبحث عن منفذ تاريخي. لكما سبق وفعلت عن منفذ إداري. ومع أن ذلك يتطلب قلب المنظور كله، إلا أنه منذ وعيته لم يعد له بديل» ص ٤٠ ويقول: «القطيعة لها طعم الحياة والانصياع له طعم الموت».

إن هذه الجمل الفكرية المبلورة، تخترق السرد الروائي المتدفق المتشابك وتعمق وتغذي دلالته. كما ذكرنا - دون ارتباط منطقي موضعى مباشر. ولعلنا نجد فصلاً هو الفصل الخامس من الرواية يبدأ بعدد من جوامع الكلم هذه. وقد لاتجد علاقة مباشرة بين هذا المدخل الفكري الخالص للفصل، وبين أحداثه السردية، وإن وجدنا هذه العلاقة في المجرى العام للرواية ولهذا لاتشكل هذه العبارات الفكرية توازياً منطقياً مع السرد الروائي، بل لعلها لاتشكل كذلك علاقة منطقية مع البنية الحديثة للسرد الروائي الذي يصدر عن طفل يتطور ويكبر ويتكون وينضج عبر الرواية. فهذه العبارات أكبر منه وأعمق من أن تكون قد تبلورت في وجدانه، بل تشكل فلسفة خليل النعيمي المؤلف الذي يكتب سيرته الذاتية وهو في رحلة نضجه الفكري الذي تعبّر عنه هذه العبارات الفكرية المبلورة المسكوكة الناضجة. ولهذا ففي إطار نسق روائي تقليدي قد تعدّ هذه العبارات متناقضة تناقضاً صارخاً مع حدود وعي السارد في الرواية. ولكنها في هذا النسق الروائي، تشكل سمة من سمات حديثه. ولهذا فالرواية لاتعبر فقط عن ازدواجية بين السرد والحس الملموس الروائي وهذه العبارات الفكرية المجردة التي تخترق هذا السرد الروائي، بل تشكل كذلك ازدواجية أخرى بين زمن الوعي الذاتي ومستواه في هذا السرد، وزمن الوعي الموضوعي في هذه العبارات

بكتابتها الخشنة المكسدة المتشابكة إلى إقامة بنية جميلة بل إلى إقامة بنية مغايرة مقلقة محرّضة على التجاوز. ولهذا قد يصدق عليها هذه التفرقة التي ميز بها كانط بين الجميل والجليل. فهي ليست الكتابة الجميلة المنسقة والمحدودة العناصر التي تثير الإحساس بالمتعة، وإنما هي الكتابة الغامضة الضبابية التي تثير الإحساس بالرعب والعذاب قبل الإحساس بالمتعة، على حد تعبير المفكر الفرنسي ليونارد تفسيرا لحركة مابعد الحداثة. ولست أعني بهذا أن رواية «القطيعة» تنسب إلى حركة مابعد الحداثة. قد نجد بعض قسمات هذه الحركة من رفض للنسق الثابت المستقر في مختلف التجليات الأخلاقية والاجتماعية والفكرية والقيمية عامة، على أن حركة مابعد الحداثة كما يعبر عنها ليونارد كذلك تتضمن لحظة مابعد الحداثة، أي تتضمن لحظة ما قبل الحداثة، أي الكلاسيكية - إلى حالة الحداثة نفسها، ولكن دون أن تنتقل إلى حالة الحداثة، بل تظل لحظة انتقال متصلة معلقة، فلا تستقر أبداً على حال غير حال الرفض والتجاوز المطلقين والقطيعة المتصلة، أي أنها ضد كل استقرار وكل مؤسسة. وهذا ما قد يسم حركة مابعد الحداثة - في تقديري - بطابع العدمية. على أن ما استشره من نبض وهم اجتماعيين، ومن حس تاريخي كلى في رواية القطيعة يجعلني استبعد نسبة هذه الرواية إلى التيار الأدبي لما بعد الحداثة. على أنه ليس المهم نسبة هذه الرواية إلى هذا التيار أو ذاك لهذه الحركة أو تلك، فما أكثر الاختلاف اليوم في تحديد معالم المدارس الأدبية، وإنما المهم هو أن رواية «القطيعة» تعد إضافة غنية متميزة بضييقها الجراح الماهر والأدب السورى المتميز لخليل النعيمي إلى الرواية العربية المعاصرة.

الفكرية. وبهذا السر الروائي غير التراكمي، وبهذين الازدواجين في بنيتها بين الذاتي والموضوعي، بين الحسى والفكرى، تنمرد رواية «القطيعة» تمرداً مزدوجاً على البنية الروائية الكلاسيكية وتشكل ببنيتهما نفسها دلالتها الكلية، التي تتمثل في القطيعة التي هي عنوانها وفلسفتها معاً.

على أن هذه الرواية لاستقر حتى عند هذه الدلالة وهذه الفلسفة، بل لعلها تنبض بأزمة كتابتها نفسها. إنها تسائل نفسها دائماً، وتتشكك فيما تكتب. يقول: «أحس أن راسي يابس، ومع ذلك أريد أن أحكى. أن أحكى ماضى. ولكن أى ماضى؟ هذا؟ أو ذاك؟ الآخر؟ ذلك، كله زيف مطلق وتفسير ملق لذهنية أكثر تلقياً من التفسير. لماذا هذا الهذر إذن؟ لماذا هذا الهذر؟» ص ١٠٥ ويقول: «أين هذه اللغة الحسية القاصمة التي لثرت عنها كثيراً؟ ولماذا يغدو الكلام مبتذلاً منذ أن يصير مكتوباً؟ أية رقابة حمقاء تشل قدرتنا النقدية وتحيل اضطرابنا الجسيم إلى إشارات؟ ولم نعيش شيئاً ونكتب شيئاً آخر؟» ص ١٠٥ - ١٠٦. ولهذا تنتهي الرواية بالتساؤل عن «من أنت خليل النعيمي؟ من أنت؟»، إنه ليس تساؤلاً عن شخص أو عن فكر أو عن هوية فحسب وإنما عن الكتابة كذلك. وهو انتقال بالسيرة الشخصية من «الأناتية» إلى «الأنات الموضوعية».

إن رواية «القطيعة» تمثل مرحلة مغايرة في الرواية العربية المعاصرة. لا تكتب لتحكى، أو لتصف أو لتسلى أو لتعظ أو حتى لتنتقد بل لتتخض وتهدم، وتسعى لتحقيق تغيير جذري والقطيعة مع كل ما هو سائد في الرواية والفكر والقيمة والبنية الأدبية. وهي لاتسعى

تفريغ الكائن

فصل من رواية جديدة للكاتب . خليل النعيمي . رواه وجراح
مقيم في باريس . صدرت له روايات : «الرجل السذّي يأكل
نفسه» و «الشيء» و «القطيعة» ، ودراسة نقدية بعنوان «موت
الشعر» .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لن أجلس ، بعد اليوم ، مُلتاعاً ، لأكتب .

اكتب لمن ولماذا ؟ وكيف ؟

يكفى تغيير كل شيء.

الكتابة ؟ التفكير المستمر بها . هَوَسها وخفاياها .

الكذابة . قناع التّفكّر والأفّاقين .

لا . يكفى . هذا المساء أريد أن أحكى . أن أبكى . أن أبحث عن نفسي بين الانقراض .

الكتابة صامته وبليدة . وأنا ، هذا المساء ، أبحث عن ضجيج .

منذ سنين وأنا أريد أن أفهم . أن أفهم كل شيء . لكن التغلغل المستمر بين اللحظة واللحظة يشلّ طاقة

النقد .

الآن ، في مواجهة الفراغ الهائل ، هذا ، أرى بوضوح مدى الخسارة والارتباك .

لا ، لم يكن الزمن زمنين . والعالم لم يكن إلا عالماً واحداً شديد التماسك والارتباط .

كنتُ أريد أن أبداً المواجهة الأخيرة، أخيراً. تلك المواجهة الحاسمة التي كنت أنتظرها منذ أول الحياة. لكن الظلمة التي غيرت الملامح والحصون، غيّرتُ، فى الآن ذاته، وضع المواجهة وموضوعها. كان الظلام يجيء من الغرب، ومع الظلام الهاجم بدا النهر غامضاً وسخيفاً. لا. لم يعد الأمر يثير الرغبة بالحديث. ولم يعد الصمت لاتقاً بالمقام. شىء من العبث المخيف بدأ يتسرّب، خلصة، إلى. لا، هذا المساء لن أحلّ عن نفسي قبل أن أستشرف البرهان. لكن البراهين لم تعد تغرى أحداً غيرى. كنت أحسّ أننى الوحيد الذى لازال يقبع فى الأوهام. كيف، إذن، لا أزال أبحث عن جدوى لوضع لم يعد ذا معنى؟ وهذه المرأة اللاصقة بى كيف أستطيع ابتكارها، وإنكارها هو المطلوب؟ متى حدث ذلك؟ الآن؟ البارحة؟ منذ عام؟ منذ «أعوام» كثيرة مرّت. حدث ذلك قبل قليل. فى بداية الأنا ونهايتها. كان كل شىء يتهاوى، يتهاوى ببطء ثمين. كنا نجلس، معاً، على الطريق. طريق البيت الجوانى، داخل البيت. بين جدران عالية حتى السماء. جدران صمّ كتوم، لا يتسرب منها الصوت. ولا تصلها الضوضاء. الأنا داخلها جثة تتحرك دون ضجيج. جثة معلقة فى سماء باريس السابعة والعشرين. بيتى. بيتنا الذى لا نعود إليه إلا للفرار منه. وإلى أين. إلى القاع. القاع البليدة النكراء. أرض بلا طين. لا حصو فوقها ولا تراب. بضعة طيور صغيرة تدور، ساماً، فى المحيط، شعبى، لا تبحث عن غذاء. أمانة لا يطاردها ظمأ ولا صياد. طيرانها هادى، ومستقيم. طيور عاقلة كالموت. أين منها طيور «الجزيرة» الحوامة.

فجأة بدأ الكلام يتلَوْن ويتلوْث. يأخذ أبعاداً ومسافات. كلام جرّ كلاماً. تبعه صمت مِمَضْ. صمت أول الليل. صمت الخراب. صمت متواطىء، مثل برد باريس اللعين.. البرد النافذ الذى يوصل العظام بالعظام. صمت ويرد وأنا، هذا المساء، أبحث عن كلام. كلام غامر يضيف بعداً مأساوياً على تفاهة الحياة. منذ البداية وأنا أتكلم صمتاً. أتكلم بلا كلام. هذه المرة أريد أن أكون. أن أقول كلام قلبى بلسان عقلى. أريد أن أمشى. أن أركض - أن أنطُ.

أريد أن أراها، وأن ترانى. أن أراها بلغة الضوء. الاضطراب الغامض الذى لفنا منذ البداية بدأ يتجلى عبثه الآن.. أسطورة المكان، هذه المرة، صارت تساوى أسطورة الزمان. انتبه ؟
لم أعد أحب اللعب على الذات، ولا على الآخر. لم أعد أريد أن أتاجر بحالى. لم أعد لعبة بيد السلطة. ولا أريد أن أصير لعبة بيد الحب.

أظن أن عيونى تشهد على ذلك. ألا ترين ؟
وأطلع حولى. أبحث عن الشاهد والمشهد. أريد أن أرى ذاتى القديمة وهى تتراجع أمام ذاتى الجديدة. أحب أن يذمر الوعي الأكثر ضحالة. أن يطرد الوعي القوى من أخلاطى الوعي الضعيف. ما قيمة حياة لا تمزقها سكاكين وعى لا يكف عن الارتقاء.

وفجأة هبّ الصوت :

تسألنى ؟ بلى. منذ سنين وأنا أريدك أن تحل عنى.

أن تنقل كما ينقل الحجر من بطن القاع.

ويروح الصوت. ويعود الصوت :

منذ سنين وأنا أريد أن تحل. عنى وعن حالك. ولكن لا تعرف.

مطر مفاجىء بدأ يجرى. مطر لم يعد خافياً. نقط الماء تسقط عجلي حتى القاع. تخر على سطح الماء الدافىء. وأنتبع سقوطها الهمجى الأعمى. أرى ولا أرى شيئاً. الأشجار السفلى كانت تهز أعناقها الغبية مبتهجة بالسقوط عليها. رطوبة دافئة. وجو خريفى غاسل. الطبيعة تنظف نفسها.

كنت أدير لها ظهرى شبه العارى. خلفى المسافة المحدودة تمتلئ بآركانها وهوامشها.

المطر يزداد حدة وبهاء. الخضرة النضرة تنبثق من أعماق الأشياء المبلولة.

أحدق بالمطر وأتابع إصاباته الغاسلة. وسخ الرأس، هو الآخر، يتراكم مثل وسخ الكيان. تصوّر إنساناً لم ينظف نفسه منذ أكثر من عشرين عاماً.

كلنت لا تزال تنتظر الإجابة.

وكنت أحكى ولم تكن تسمع.

أردت أن أقول لها : أنا لأعرف . لأعرف الانصياع . ولكننى سكتُ.

ولوح الأشياء المبهمة بعضها ببعض، أعطى لمقولاتى التى كانت. توّاً، شبه أكيدة، مظهراً من مظاهر الاكتئاب البليد. وبتأثير المطر الذى غدا، فجأة، عنيفا لم أعد أريد أن أؤكد شيئاً. كان الغضب يمتناول يدى. وكنت ألعب لعبة التمايز والاتسلاخ. كان كمّ من التراكمات الغبية يفور فى داخلى. وكنت أقرر، أننى لن أكون أنا، بعد الآن. لكن ذلك لم يكن إلا حلمًا. ولم تكن أهميته نابعة إلا من كونه كذلك. فعمد أن اكتشفت، مؤخرًا، أن الحياة لم تكن ما أعيشه، بل ما أفكر فيه، زال عن عيّن غشاء الوهم المستبد. الوهم الذى دفعنى، يوماً بعد يوم، الى ممارسة الاتسلاخ. اتسلاخ الجسد والروح. بوهم مخيف، مثل هذا، كنت أعطى نفسى. كنت أتصوّر أننى أبحث عن المتعة والاختلاف. وكان قانون اللعبة الهمجية يتولّى دمجى القسرى فى حظيرة المنبوذين.

أردت أن أستدير. أن أقول لها شيئاً. لكنها هبت:

لا تنتظرنى.

وأتعجب.

النهايات المفتعلة تافهة وكريهة. أوّل الخلاص هو الخلاص من الذات.

منّ هذه المعتومة التى تنفث السم فى وجهى؟

ويروح الصوت بعيداً. ويعود الصوت. وأظل صامتاً أتكلم.

الأشياء بيض، لالون لها وإلحساس. غمام قاتم يركب المكان. أنطلع، من جديد، إلى الوجه المكور.
الوجه المدور. وجه ملئ بانفعالات سود مجنحة.

لماذا يحمل هذا الوجه كل الحقد؟

أنهياً للانقضاض: وجها لوجه كنا نتواقف. وكالمسوعة انفجرت: تفو.

الغمام المعلق في السماء يتكاثف: سماء باريس اللعينة. عبر الغمام النائم أرى، في البعيد، عواصف
الشم واضطرابات. السماء الزرقاء البنية تغمز لي في الأفق الفضي. والليل إذا عسعس والصبح إذا
تنفس. والقهر وسنين عشر. وهي مريضة في الخلف. تكاد تنط على. ترميني وتدميني. حركة هوجاء،
تجىء من وراء. تلقى بي من الطابق السابع والعشرين الى الطين. وأنعجن. أغدو ملمسا بلا قوام.
انخلط بمكونات الأرض ويثورها. أفقد ميزة التحمل والاشتهاء.

ومن جديد يجيء الصوت :

اسمّع، وصلنا آخر الخط. عليك أن تهبط الآن. لا تنتظر السماء، وحنانك الكاذب. أنت تعرف أن سماء
باريس لأثرى. هيامك الشبق ولوعتك المستديمة، خلفهما لك. أنا امرأة طليق. الحب الذي قيدتني به اهترا
ومات. ومن العيب أن تحاول بعث الموتى من القبور.

لماذا لا تريد أن تترك أن مركب الحياة يمر بتحويلات شتى. تحولات ترهق الجسد والروح .. لماذا ؟

من الأرض كانت تتطلع إلى الأرض. ومنها إلى. ومنى إليها.

كانت الحرب تأخذ أبعادها، وكانت أولى الادبار.

صمت.

كان الغيم يمر. يتبعه الدخان. دخان «باريس» المتراكم باستمرار. وفي القاع كانت الأزوال، هي
الأخرى، تمر. أزوال لا ماهية لها ولا ألوان. هيئات راکضة مثل الطيور الهاربة من صياد. حفيف
الشجر البعيد، على «السين» هو الآخر، لا يصل إلينا. شجر واقف مثل الهياكل الحجرية الصاغرة.
وفي الأسفل يبدو الماء أسنا وغيثاً.

إلى الماء الباهت ، هذا ، كنتُ أعطش ؟

لا ، ذلك لم يكن إلا حلما ، حلما مفتعلا وردينا .

ويدأ تركبني الفكرة المتسلطة : لماذا يفقد الإنسان ، شيئا فشيئا ، صفاته ، ويتحول إلى إنسان شبيه؟
صَمْتُ .

كنتُ فى المقهى ، ومرَّ بائع الأزهار . زهرات حمراء بيديه . نظرتُ إلى الزهرات الحمراء ، بشغف ، ولم
أشتري . كان الوقت مساء . وكنتُ وحدى . لمن أشتري زهرا ؟

أردت أن أتابع اللعبة اللفظية للكتابة ، لكننى توقفت فجأة : قف .

لماذا أضع نفسى فى وضع تافه ؟

أنْ نكتب ما لا نريد ، هو أن نضع أنفسنا فى خدمة القمع المغمم .

فى «خدعة الكون».

أعود إلى الهوس ، إذن . هوس التخلص من الالتصاقات القديمة . هوس تفكيك الذات وتركيبها .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كانت لا تزال لاصقة بى . تنتظرنى خلفا . ترى إلى ضعفى وشتاتى . تفهمنى ، ربما ، أكثر مما أفهم
نفسى . يؤلمنى هذا الإحساس بالعجز عن اتقاء شرٍّ منْ لم أحسن إليه . اللعنة ، لازلت أبحث عن وسيلة
أمرِّق بها الغشاء السرى الذى يَكْبَل عقلى البليد .

وأخرجُ كاللأسرع .

دمشق . الساعة السادسة صباحا . الجو هادئ وجميل . التيه يبدو فى متناول اليدين . الطرقات
خالية . أبحث عن تاكسى . أريد أن أركب فورا . أن أطيّر إلى الحدود . الثلاثاء كانت البارحة . إجازتى
انتهت . إجازة اليوم الواحد خي الأسبوع . الجسد الساخن الذى كان ملتصقا بى لازال يلتصق بروحى .
أحس مادته تترامى علىّ . تلبسنى كما يلبس الثوب لابس . كنت لازلت أنفرد بين أثنائه وفضاءاته .
أتمتع بالمرج والاختراق . وأحضن نفسى ، بلذة ، لنلأ يسقط الجسد اللطيف عن الأغصان ، أحضنها ،
وأنا أتابع المسير . بهجا ، حتى الكراج . كراج سيارات النقل العتيقة الذاهبة إلى هناك . «أنخل» ، نوى ،

«الصنمين» . الأحجار السود المرمية على القاع . ونهوضات السنابل الهشة مثل الدخان الوليد . أريد ولا أريد .

وأحسها تتلملخ خلفي .

تريد أن تنهشني . وأخاف حقاً .

أريد أن التفت . لا . أرى من جديد إلى أسفل الأرض . اختلاط مستمر يملأ نفسي . عندما ينتقل الإنسان ، كيف تنتقل الذكريات ؟ وعندما يغير مكانه لم لا تغير هي الأخرى مكانها ؟

وأمتلي ، فجأة ، برغبة الطيران . ألق نفسي من عل نحو القاع . وأحس بيدي تمتد إلى الزجاج الغامق الكتوم . زجاج منع الضجة والصوت وأكاد أسمعني أردد :

عندما تأتي إليك المرأة فهي تأتي لأمر ما .

سخيف . قالت .

قلت : لم أقل شيئاً .

سخيف ، أيضاً . قالت .

سخيف كك : صمكت . كلامك : انتفالك المشبك : وقوفك : منكوك . أنت كك سخيف ، من الشام إلى باريس ، ومن باريس إلى الشام ، ذهاباً وإياباً وبلا «أسكال» .

عبر النافذة العالية ، الواقفة في غمام باريس اللثيم كنت انتطح . لم أر شيئاً . بعيداً كانت الأشجار يابسة وكثيبة . أشجار تخلت ، هي الأخرى ، عن أوراقها . أوراق أخذت تهر مثل المطر الرقيق . وقريباً مني ، قريباً رؤية لامقاما ، كان فتيل الدخان الأبلق يصعد متلوياً في الفضاء .

يبتعد . أبتعد ، أنا الآخر ، عنه . شرقاً ، هذه المرة ، كان يبتعد الدخان .

أغضضت عيني ، برهة . أحلّ المشهد ، وإنقيّه . أريد أن أفهم اللوعة والاحتضار . اكتشفت ، مؤخراً ، أن الحياة لم تكن ما أعيشه ، بل ما أفكر فيه .

وهو أمر أوقعني في مصائر شتى . مصائر أنتجت مسائرها الخاصة . حتى صرت في نهاية الأمر مجرد «عقل» صغير في عالم واسع شديد الاختلاط . عقل لا يفكك الأشياء من أجل استيعابها ، وإنما يزحمها كما هي في ناموسه الضيق .

وسمعتها تقول :

بعقل صغير كهذا تريد أن تفهم العالم ؟

صدى خافت لضحكة شامخة ، دق أذنى .

وتابعت بهدوء : أنت لاتشك فى شئ . حاسة الشك ، عندك ، تعطلت . ومن الصعب انتشالك من الجحيم . علاقة الإنسان مع العالم ، ومع نفسه ، سيرورة مستمرة ، وليست طفرة . وأنت لم تبين ، منذ عرفتك ، هيكلًا .

صمت .

كنت ، لا أزال ، أهدق ، دون حراك ، فى العالم المتراعى الأطراف ، خلف النافذة . المطر يخر . مطر استوائى ملا الشوارع والساحات . وهرع الناس ، إلى الحانات والمقاهى . اجلس بينهم هادئا ومستتباً أريد أن أحكى أى شئ . وأكاد أتذكر البارحة مساء . الشمس صفراء باهتة . والأفق غائم . وأنا وحدى أسير فى شوارع باريس الرمادية . شوارع تختلط بلا حدود مع وجوه البشر العابرين . كنت المس مدى الخراب والانكسار . ولد لوحته الشمس ولم يعد يراها ؟ أول حنين عندى ، كان الحنين إلى الشمس . حنين إلى الأشعة الحارة التى تنفذ عبر منساج البدن توارى عافقتى عاطفة شمسية . ولكنها لا تفهم هذا . كيف أشرح لها الأمر ؟ كان كل شئ يتهاوى . يتهاوى ببطء ثمين . كنت أحس أن ما عجنته يدائى ، لم يصبح خبزاً بعد ، وأن ما حشى به رأسى لم يكن إلا طيناً . كنت أحس أننى لم أعد بحاجة إلى نقد ذاتى بانس ، كما علمونى ، وإنما بحاجة إلى تطور . تطور داخلى ينقلنى من مرحلة إلى أخرى . من مرحلة التعلق إلى مرحلة التخلق .

لكن صوتها المسموم جاء مرة أخرى :

مأساتك هى مأساة إنسان مأساوى بلا مأساة . وهذه المرة ، وفى هذا المكان ، عليك أن تكون اثنين من أجل أن تكون واحداً .

صمت . السماء تنظر إلى الأرض باشمئزاز . المطر انقطع خيطه المتدلى . الناس لم يتركوا ملاجئهم بعد . والشمس التى بدأت غيابها الفاتر ، اكملته منذ زمان .

كانت لحظة سفن الضوء السياحية البليدة قد حلت . ويانتظار أضوائها الملوّنة ، كنت لا أزال التصق بالنافذة العالية المطلّة على السّين . هذا المساء كنت مصرا على تصفية حساباتي القديمة كلها . لحظة الانفجار ، الذي أجل طويلا ، حانت . كانت مسألة إعادة النظر بكل شيء تبدو مصيرا لا فكاك منه . ولم تعد المواجهة محدودة وغيبية ، وإنما صارت بحرا . ولم تكن الإنسانة الجاثمة خلفي إلا نقطة الندى المعلقة في أعلى الجبال . ومع ذلك ، كان على أن أفكرها بين أصابعي قبل أن أخوض في مياه البحر . لم أعد أريد أن أترك خلفي حاجزا أو لغزا . كنت أريد أن أفهم كل شيء . ولّد الشّام العابس ومواطنه الموجعة . واحتباساته . وانتكاساته . إحباطه القديم الهائل . وعلاقاته المريضة بمن يحيطه وبما يعنيه . الشمس ، وحدها ، كانت الحب الناصع . شمس بلا بشر . شمس حمراء تدفنه وتغريه . في كنفها ، اخترق ، المرة تلو المرة ، أطناب العالم وحدوده . ولكن أين هي الشمس الآن ؟

هي خلفك .

قالت .

صحيح . يكاد ذلك أن يكون صحيحاً . علمتني كيف أحبها ، ولم أعد أعرف كيف أحب أحدا آخر . لكن الأمر يتعلق ، هذا المساء ، بالخروج . لعبة العادة لم تعد ترضيني . فما هو الحب إن لم يدفعنا إلى أن نحب باستمرار ؟ المسألة لم تعد في التأكيد ، أو التأكيد . الفاصلة ، تبدو الآن ضرورية . فاصلة القهر . فمن يتمعن في ماهية القهر ، لن يسلم نفسه لأحد بعد الآن . أكذوبة العواطف والأخلاق تمشي اليوم عارية تحت الشمس .

المرعب هو أن تقود نفسك بنفسك حتى الحظيرة . وأنا فعلت هذا . فعلته أكثر من مرة . والآن انكسرت الجرة . الآن .

مفهومات باتسة ، تحاول أن تنقد بها عالما أبأس . قالت :

مأساة الإنسان لا تتبع من ماهية الحب وأشكاله ، وإنما تتبع من الثبات . أضافت . ماذا يصنع الإنسان بالأم عندما يفيض عن الحاجة ؟ لا ، لم أكن في موقع يسمح لي بالرد . لم يكن الأمر يتعلق بالصحة ، أو « الخطأ » وإنما بالمتعة . متعة انتهاك المحظور . لا المحظور الخارج عن الذات فحسب ، وإنما

المحظور الجوانى الخبيث. لا . لو كان ثمة شيء نهائى لانتبهنا منه . ما يهمنى الآن هو الذريعة . الذريعة التى تخلصنى من قيودى القديمة ، كلها . ليس ثمة قيد جميل .

العواطف أخلاق . والأخلاق مفهومات . والمفاهيم سكونية . الذريعة ، وحدها ، تخرب السكون القاتل ، هذا التخريب ، دائما ، متعة . متعة الالتقاء بشيء كنا ننتظر لقاء نقيضه بالضبط . متعة التخريب الهائلة ، هذه ، كالمرأة الرائعة : وأنت فيها لا تراها . ومع ذلك تظل تحسها بتمتع .

الأمر كان يتعلق بامتياز الغضب ، فمن يستطيع الآن أن يغضب يستطيع أن يحرك السكونيات . أن ينتقل من موقع العاقل إلى موقع الفاعل . وليس للغضب النقدى تبرير . العالم الذى يحيط بى كله حق . لا أهزأ . لنعتبره كذلك . أنا ، وحدى المخطئ . لكن هذا الاعتبار أو الاعتبار هو وحده الذى سيقود خطاى المتوثبة للوصول إلى نقطة الاتفاق مع المحيط أو إلى لحظة الانقراض .

لم تزل كما أعرفك ، تماما . قالت ، بأسى .

تبحث حتى عن تبرير للمتعة . أمرك غريب .

كنت أظنك لا تشك فى كل شيء . واكتشفت أن سكوتك الأخلاقى البائس هو مصدر تعاستك المفرطة . كانت الشمس اللاهبة تطفى حرقتك المستمرة . تطفى امتعاضك الغامض مساء على ظهر قاسيون . كان ذلك مثيرا للسعادة واللمس . كنت لاتزال فى بداية القهر الذى جعلك فيما بعد متبجحا ومنبوذا . لا قهرك للآخرين وإنما قهرك المتزمت لنفسك . كنت أراقب المشهد : أراقبك . أراقب الأرض التى كنت تدوسها . أريد أن أحيط بك كما كنت تريد أن تحيد بى . كنت أعرف أنك كنت تريد إبعادى عن امتلاك توتراتى الكثيرة . ولم يكن ذلك وهما . ومنذ ذاك التجأت إلى التبارير .

كانت تحكى . وكنت أبكى .

شمس الشام الجميلة التى ملاثنى بالتوتر ، والتراب الأحمر الناعم الذى لم أشلائى ، وأشواك الأرض الطرية التى نمنا فوقها ، غروباً بعد غروب ، لا ، لم يكن ذلك كله هروبا . ماذا تريد أن تؤكد ، هذه الموسسة؟

كنت أحس أنني أنكشف ، لأول مرة . فعل الانكشاف مدهش ولذيذ . فى الانكشاف شئ يشبه كشف العورة فى فضاء ممثلئ بالناس . لكن المؤسف . فى هذا ، هو أن المشهد أحياناً لا يهم كثيراً منهم ، وهنا تكمن مأساة المشهد وموته البارد .

تقول إننى لا أشك ؟!

لكنها تعرف ، جيداً ، أنه «ماكل ما يُشكَّ يُقال»

قهقهةً ، هادئةً ، دون أن تبرح المكان . كان الليل لا يزال يجئ . والماء البعيد فى أسفل الكون بدأ يتسود . صرت أنتظر ، الآن ، مرور سفن الضوء . سفن السياح البليدين ذوى العيون الباهتة المقيتة . ينظرون الليل وهم يلوكون السننتهم التى لا تفرط بشئ . عيونهم تختبئ ، حتى فى الظلمة ، خلف زجاجات نظاراتهم العمياء . ماذا يرون هؤلاء العابرون من المدينة والنوء؟ فى الشام كان الاحتواء مباشراً وسليطاً . الأرض تحوى البشر والبشر يحتون بعضهم بعضاً . النظر يمر من الضوء إلى الضوء . حتى الظلمة كانت مشرقة .

كنت أفكر : لئننته نهائياً من بؤس الحياة ، هذا . كنت أحسب أن البؤس الإنسانى مرتبط بالمكان وكنت أدخر بؤسى فى أعماقى المليئة توتراً وإحباطاً .
<http://Archivebeta.Sa>

ويدأت أشفق باتجاه الريح . هذا المساء الملى بالمجهول أكون ولد من ذاك ؟

كنت أريد أن أمسك الليل من أوله وأقضمه لحظة بعد لحظة حتى مطلع الفجر .

وفجأة توهج الصوت :

حتى اللهفة تريد تزويرها ؟ الشام الذى تبحث عنه ، هل عرفته حقاً ؟ ألم أكن أراك تمشى كالمعتوه فى أزقة الجامع الأموى ، مستسلماً للخواء الأترانى أعرف كل ما أعرف عن تلك الحقبة التى لاتنى تأثير يذكرها غيظى ؟ بلى ! كنت أرى الموت اليومي يركب هيبتك ومزاياك . كنت أصغر . محشوا لوماً وغماً .

كنت تسوع ، وأنت تهذى : عالم بلا مشروعية خراب . وكنت أنتظر للغروب لكى القاك . نصعد الأسفلت المكوّر بعضه على بعض ، من شدة الحر ، قبل أن تمسك بي من بين فخذى ، وتنهض بى إلى أعلى متشبثاً بجذائلى وحفافى .

ومن بين أسنانك اليابسة تجئ غمغمتك الملوثة برطوبتك المفاجئة ، لتعلن لى بداية الشغف والموت .
كنت أحسب ، لبلاهتى وقلة وعيى ، أنك إنسان فذ .

وكنت تعرف أننى أحسب ذلك . ولم تقل شيئا . كنت تظن أن الحياة مجبولة من الضالة والزيف .
وليست السلطة التى تدعى مناومتها ، الآن إلا من طينتك الغبية ، هذه .
سكتت ، فجأة .

صمت يابس ، كالمت .

لا ، لم أعد أريد أن أبعد وقتى فى نفى البلادة والابتذال . صوت متأكدا من شيء واحد : قيمة الحياة
ليست ، فقط ، فى صدقها ، بل فى حركتها ، ومهزلة الوجود لا تنبع إلا من الثبات .

وأحسستُ بك تتعلملين . تريدان أن تمدى يدا إلى . وتوقع أن تلامس اليد القديمة بعضى . ولم
يجئنى سوى الغبار . كانت الشمس الشامية تحرق كل شيء . وكنت تلبسين الأصفر الفؤار . وتحت
المس الرقيق تتنفس أحشاؤك وثناياك . وتبع الجسد المشدود من الطريق إلى الطريق . حريق .
الجامعة والمارة والحيوانات .

وأنت . وأنا . والشجر الصامت بانتظار الأمات التى ستنبثق بعد قليل : شجر الشام العريق .

وأخذك الشلل فجأة ، ولم أجد إلا يدى . كان تشابك الأعضاء وتألفها مثيرا للتورط المخيف : كنت
تحميلين فى وجهى ، وقد عقد الخرس لسانك .

ولم أقل شيئا . كنت لا أزال أحتفظ بكينوتتى الكبرى وأوهامها .

كان الشام جميلا ، وقريبا من القلب . ولم أكن ، بعد ، أغنى :

وافترقنا يا دمشق ، وعلى معطفك الأخضر دم .

وانتكاسك ووهم .

كنت أعتقد ، أننى ، إذ كفيته أنذاك ، فسلكفيك إلى الأبد . وأن زرع الشام لن يذبل فى راحتى .
فأنا ، كما تعرفين ، أحب الشام ، و ..



فضاء توغل فيه الأرق

إلى روح الصديق الراحل أمل دنقل
الشاعر الذي توحد بالناس، فخلد

أتيتَ تقلّب في ريشة الحلم عينيك،
طيبة تغسل وجه الصباح
بماء حزين.
تُمسح «في طينة العشق» وجهك:
فضاءً توغل فيه الأرق.

كانت الأرض تحبو بأثناء أشواقها.

وكنّت تشدُّ وثاق الوصالِ

على غصنٍ للهوى

وتميل مع الفجرِ

هونا فهونا
ويرتعش الصوت قبل الغروب:
صاح هذى مواويلُ مصرَ
تهدهد أشجانها فى حروفك
عند الضفاف البعيدة
وقد فاض بها شوقها.
وما فاض همُّك



بين جفونك
خلف المسافات التى غادرتك
فزادت حنيننا وشوقا
ولمّا..

نخلة - فى الهزيع الاخير من الليل -
كانت تسوى على النيل قامتها
بانتظارك.

ها هي ذى تتحنى
وتشمّ عبير ترابك
توقّع فى الريح نهديتها
فيشتعل الشعر
على مفرق الأفق
حزنا عليك

صنعاء



أبيض وأسود



كيس الفوط الصحية الذى خرجت به يده من عمق الدولاب هو غلة هذا النهار منذ بدايته. بدا له الكيس مثل الصفحة فكتّم غيظه ونزع الغلاف النايلون والشرايط اللاصقة وتحرك وسط ركाम الفوضى التى أحدثها داب بحثه فى غرفة النوم، واتجه نحو امرأة التسريحة القديمة ليرسم شكلاً قبيحاً ويقلم أحمر شفاه عتيق كتب كلاماً بذيئاً.

تكبد شهراً وأكثر وهو يراقب المرأة، حاسباً حسابات الوقت والزمن عند خروجها وعودتها. ظل يترصدها وهى تسير بمفردها لمسافات طويلة كى تجد أتوبيساً ويرى جيرانها يركبون السيارات الفارغة وينفقون ببذخ على مظهرهم فأنرك بحلق الفاهم أن المرأة من هواة الاكتناز، وإن تخرج غلة يومه عن ذهب أو نقود أو ما شابه.

والآن لا يجد شيئاً ذا قيمة عدا مسجل قديم بلا راديو أو ماركة واضحة، يرقد مثل قبو صغير وسط مجموعة من شرائط كاسيت لعبد الحليم وأم كلثوم وعبد المطلب.

أطاحت قدمه بكل ما يعترض طريقه بين ركام الفوضى التى أحدثها بحثه الدقيق. أحذية مقلوبة وممتاثرة، حقائب جلدية أخرجت محتوياتها أو ان فخارية مقلوبة وبدا كمن يثار لكرامته المهنية كلص

محترف. قنف بقمه علبة صفيحية ملونة، تكتظ بشرائط كاسيت تطايرت لشاعية وإيلي مراد وأغان قديمة لسيد درويش، وملة من القش تحتوى كرات من الصوف الملون وإير القريكو والكروشييه، تتأثرت جميعها عبر أرجاء الصالة.

كانت الصور الأبيض والأسود للمرأة على الجدران تنتظر إليه بابتسامة جزلة.

استراح على مقعد متهالك ليدخن سيجارة فينفث فيها قدراً من مرارة الحسرة.

وبدت له من خلف زجاج الصور كمن تلاحقه من كل الاتجاهات.

كانت الصور لها فى شتى مراحل عمرها، وهى طفلة بضفائر طويلة وشرائط ملونة، ثم وهى صبية يافعة بشعر قصير مهوش، وهى شابة جميلة بين رفقاء الجامعة. رآها فى جميع الصور بنفس النظرة المتوثبة للالاق الممتد، وابتسامة عذبة بطزاجة الأمل والزمن. لاحقته عيناها من تحت زجاج الصورة تتابعه وتسخر منه. وفى محاولة للتخلص من نظراتها راح يمسح بقية الشقة بعينييه.

دولاب قديم للفضية، مكتبة خشبية تحوى كتباً قديمة وخشبية وجرائد ومجلات، مائدة للطعام مفروشة بمفرش قטיפى قديم ذى نمتمات ملونة وشراشيب معقودة. والمطبخ الواسع يبدو مفتوحاً بلا باب عدا ستارة رقيقة من نسيج الكروشييه، مرسوم عليها أطفال بأجنحة وأحصنة تطير وفراشات حطت على اكتاف الأطفال وظهور الأحصنة.

من خلال الستارة الرقيقة رأى اثناً معدنياً من إنتاج إيديال وثلاثة قصيرة وبوتاجاز من إنتاج المصانع الحربية وأوان نحاسية وفخارية على أرفف خشبية مزدانة بمفارش من كتان مشغول.

بدا وكأنه دخل ليسرق شقة فى فيلم عربى أبيض وأسود وتخيل أنها ستقفز من بين زجاج الصور لتعبر إليه من زمنها الغائب.

تذكر أنه يراها وقد جاوزت الأربعين ما زالت تحمل ملامح وجوه الصور الأبيض والأسود وتلك الابتسامة الغامضة. تقطع مسافات طويلة بحيوية شابة صغيرة. دأبه صوت بإيقاع منتظم. كان من

المطبخ يشى بعطل فى السبابة. تجاهله وراح يواصل بحثه فى دولاى الفضية القديم ذى المرايا والأرفف الزجاجية. اكواب بللورية من زجاج ياسين، متراسة بجوار بعضها وفناجين البيشة المنقوشة وأوان نحاسية مشغولة بنمنعات مفرغة، بدت جميعها فى نسق جميل مثل تحف ثمينة. على الرف العلوى طبق صينى كبير مزخرفة حوافه بماء الذهب. كان مكسوراً وقد عالجته بمادة بنية لاصقة، داهمه نفس الصوت فسار يتعثر فى فوضى الأشياء نحو المطبخ. كانت الحنفية مربوطة بمنديل حريمى مبلول وتبدو مثل امرأة مصدعة الرأس. ضغط على رأسها بقبضته فانطلقت المياه أكثر من ذى قبل.

لجأ إلى المكتبة باحثاً بين صفحات الكتب، ومتذكراً لأيام طفولته حين كان يدخر نصف مصروفه فى كتاب عزيز عليه، بعيداً عن الحصالة المعدنية التى يسهل فتحها بظهر ملقعة أو لبيسة الأحذية.

لم يجد بين صفحات الكتب التى صارت أهراً على الأرض غير صورة لشاب وسيم ورسائل غرامية يرجع تاريخها إلى أكثر من عشرين عاماً، وبنفسجة يابسة ومنديل رجالى مطبق.

داهمه صوت آخر فنحى الركام ودخل إلى الحمام ليحكم غلق الحنفية بقبضته كانت هى الأخرى مربوطة بمنديل حريمى مبلول.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كانت محاولاته فى إحكام غلق الحنفيات قد باتت جميعها بالفشل، فصارت أصوات المياه مثل أسراب ذباب عنيد تصيبه بتوتر زائد. الأمر الذى ألهم فى نفسه حمية البحث من جديد.

دبلتان مبرومتان من الذهب، كل منهما فى مواجهة الأخرى داخل علبة قطيفية حمراء، قرأ الأسماء والتاريخ ثم دسها فى جيبه وتوجه فى نفسه الأمل فراح يواصل البحث فى داب ومتابرة.

بين الكتب عثر على مظروف قديم يحوى صوراً (أبيض وأسود)، تناولها واحدة ثم الأخرى وهو يمعن النظر.

صورة لها وهى تتسلم كأساً وشهادة تقدير وتصافح عبد الناصر وثانية وهى على خشبة مسرح صغير تمثل دوراً فى مسرحية. وثالثة وهى تلقى خطبة وسط لقيف من الطلبة والطالبات. مجموعة أخرى من الصور فى مظروف أبيض شابه اصفرار القدم. الشاب نفسه يرافقها فى أماكن عديدة.

صورة لهما وهي تتأبط ذراعه عند كورنيش النيل، على شاطئ البحر يسيران حافيين، متلاصقين في ساعة الغروب.

وفي القناطر الخيرية بجوار العيون التي تحفظ بالماء الوفير وصور لهما في أماكن أخرى لم يستطع التعرف عليها إلا أنه ابتلع ريقه وهو يحدق في الصور وقد انفجرت أسارير وجهه وهو يتابع صور الجامعة أراح ظهره على الكنبه المكسوة بقماش الكريتون المزركش ودخن سيجارة أخرى. بين الكتب أيضاً، عثر على مظروف كبير يحوى قصاصات من جرائد ومجلات قديمة.

قرأ مانشيتاً أسود في جريدة قديمة اصفر ورقها وتآكل «أول أنسة تلعب لعبة الرجال».. والصورة لها وهي في ثياب الرياضة وبين قدميها كرة قدم.

مانشيت آخر وقصاصة أخرى ليست قديمة جداً ومانشيت أسود «القبض على امرأة تحرق العلم الاسرائيلي في معرض الكتاب» وقصاصة من مجلة حديثة وصورة ملونة لرجل أنيق يقص الشريط في افتتاح مشروع كبير. كان الرجل يحمل ملامح ذلك الشاب الذي كان يرافقها في صورها القديمة، وتذكر أنه هو نفسه رجل الأعمال الشهير الذي يقتحم شاشة التلفزيون بوجه مستغز ويرفقه امرأة تبتسم ابتسامة بلهاء. جذبت ابتساماتها الغامضة في صورها على الجدران وتذكر أنه يراها دائماً بمفردها ولا تتحدث إلى أى من الجيران الأمر الذي سهل له مهمة دخول الشقة.

عثر على حفنة أوراق مطبوعة داخل مظروف

قرار بترقية لا يحوى اسمها

وقرار بنقلها إلى أسوان في الصيف

ثم آخر إلى الإسكندرية في الشتاء.

وقصاصات من جرائد عن إضراب العاملات في شركة كبيرة تقودهن موظفة.

تذكر أنه يراها تحمل أوراقاً وهي خارجة وعند العودة

صورة عبد الناصر على الجدار المواجه لم يراها من قبل، كما لم يركل هذه الساعات ونتائج الحوائط على الجدران. كل الساعات واقفة ما عدا واحدة ونتائج الحائط منزوعة الورق ومتوقفة عند ٥ يونيو، ١٦ يونيو وأخرى عند تاريخ اليوم. تسأل في نفسه عما ألهاه فلم يركل هذه الساعات ونتائج الجدران وصورة عبد الناصر من قبل، وتذكر سنوات تعليمه وسهره في الشرفة للذاكرة وأيام الجامعة والاعتصام داخل أسوارها ورائحة القنابل المسيلة للدموع، كما تذكر أباه العامل الذي علمه ثم مات وعلى شفثيه ابتسامة.

تحرك في الشقة ليعد فنجاناً من الشاي فبدأ كمن يتحرك في مكان يعرفه جيداً مستشعراً راحة غريبة لم يعرفها منذ زمن .

وحين نظر إلى ساعة الحائط التي لم تتوقف أسرع متهولاً إلى غرفة النوم ليمسح بفضة مبلولة بذاة الكلمات ويزيل الشكل القبيح الذي رسمه على المرأة القديمة.

بعدها أعاد ترتيب الشقة إلى حالتها الأولى وهو يتوخى مزيداً من الدقة والحذر مع التذكارات القديمة للمرأة، ثم شعر عن ساعديه مستعيداً معلوماته القليلة لإصلاح ما فسد من السبابة. بعد وقت جلس لينتظر عودة المرأة الوحيدة.

سمية يحيى رمضان

«مرت إم هرو»: القادم إلى النهار

كتاب الموتى كما قدمه بدج في طبعاته الجديدة



ARCHIVE

لقد انطوت صفحات مجلد التاريخ الذى حفظ فيه المصريون القدماء رؤيتهم للعالم وحين يدعونا وليس بدج لقراءة بعض هذا المجلد مرة أخرى إنما يفعل ذلك من منطلقات العالم الموضوعى. أما نحن فإذا دعونا دعوة مماثلة كان ذلك بغرض التنقيب فى أركيولوجيا الوجدان المصرى نتلمس منه بعض سمات العبقورية المصرية من مصادرها الأولى الموثقة.

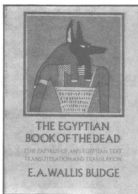
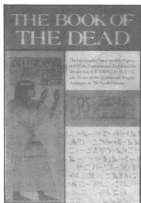
إن الخيط الذى يصح لنا الإمساك به بآدى، ذى بدء لو أردنا

الخروج من مأزقنا الثقافى الحالى» هو الذى يصلنا بجذورنا الثقافية المستدة فى أغوار التاريخ الطالع منها والصالح، الجميل وما نتخيله قبيحاً وننشره للضوء بلا رتوش ولكن من خلال وجهة نظرنا كمصريين، فمن غير المعقول أن يعانى أبناء أعرق أمة فى التاريخ من أزمة هوية (حتى وإن كان ذلك عرضاً يجرى على سائر العالم) اللهم إلا إذا كان القائمون على تسيج الثقافة فيها قد طالتهم عدوى الغصام

الواقع فى الضمير العام حتى أصبحنا نتحدث عن ضرورة حوار وطنى وهو ما أصبح أوضح مؤشراً على غياب شخصية مصر فى معركة ضروس بين فريقين لا ثالث لهما. إن أسباب هذه الأزمة قد تكون كاملة فى عدم درايتنا بتاريخنا الثقافى، الذى لاتعرفه على الوجه الأكمل، فإذا عرفناه تركناه بلا تحليل، فإذا حللناه بدأنا بالبارحة ناسين أن مفاتيحنا هناك مع شخصية مصر فى تفاعاتها عبر حقب التاريخ

التقنى والضعف
الاقتصادي وبدأ
أصبح يسيراً على
مُحدثي تسمية
الحضارة أن يدعوا
على المصري انعدام
الشخصية
«الهجومية»
الدفاعية» (٧) بل
اتهامه بالخنوع
والخضوع، أما إذا
كان الحديث عن

مصر القديمة، فإعادة إنتاج الأنماط
وانعدام روح المفارقة (٨) والاستسلام
التام لفكرة الموت، وهى بعض الآثار
الجانبية التى عانى منها علم
المصريات بسبب خضوعه بداية
لاحكام القيمة الأوروبية المفتونة
بالمثال الهليني فى حقبة متطاولة من
تاريخ تلك الحضارة هى حقبة اللذ
الكولونى فى القرن التاسع عشر.
ولو كان أول من ترجم عن
الهيرغليفية ما أصبح معروفاً باسم
«كتاب الموتى» مصرى، لأسماء بلا
تردد: «كتاب الظهور فى النهار»
ببساطة وفى الحال كما أسماء
المترجم والمحقق المصري فيليب
عطية. وذلك ليس فقط بسبب تواتر



التواليّة، هناك فى
النص السرى الذى
كتبه هذا الشعب فى
غفلة من حكامه
ومستعمره إلا أن
أحداً لم يقرأ هذا
النص بعد النص
المصري الكامل
لتاريخ مصر.

إن (كتاب
الموتى) الذى أنفق

إلا أنه يعنى أيضاً اختراعاً فنياً
لأوجه الحقيقة المتعددة وسماحة
مستأجرة وثقة فى نفسها وتغير
تعصب، وفى أن الظاهر للتناقض
للأشياء إنما هى فى النهاية جزئيات
من منظومة كونية تتسع لكل الأمور
فتبدو لنا الرؤية المصرية أحياناً
وكانها بلا وجهة نظر مصددة أو
كانها حاصل جمع توازنات لم
تهضم إحداها الأخرى من خلال
ديالكتيك حيوى. ومما لا شك فيه أن
كل هذه السماحة والرحابة سلاح
توحيدى لأنه قد ينفى الحدود بين
الذات والأخر (٩) فيكون من السهل
لقتحامها وإضعاف ثقتها فى قيمها
الأصيلة ولا سيما فى أوقات التخلف

عالم المصريات الإنجليزي والعيس
بسدج عمره فى جمعه وترتيبه
وترجمته من الهيروغليفية إلى
الإنجليزية، يعتبر واحداً من
النصوص التى تشهد على أن
الحضارة المصرية اتسع صدرها
دائماً لكل الأشياء فى جوار جميل
حيث لم ينف وجود شيء وجود ماقده
يبدو أنه نقيضه جنباً إلى جنب. هذا
وإن بدا انعداماً للقدرة على ما يطلق
عليه «التطور» للتابع من (التأليف) أو
التركيب للمزجى Synthesis
بمعنى اتباع أطروحة مفروض
إثباتها للنهائية عن طريق تأكيد نص
متناسق من خيوط بعينها وإهمال
ماعداءها.

هذا العنوان في كثير من نصوص الكتاب ولكن أيضاً بسبب المادة للحظة في هذه النصوص.

وبالرغم من أن النسق الفرعوني في التفكير أصبح بعيداً عن عقليتنا الحسية إلا أن الهيروغليفية المكتوبة تلتنا على هذا النسق. فقد كتبت على هيئة صور تتم عن مقاطع لكلمات استخدمت الأيقونة والرمز والمؤشر^(٤) (index) واضحة الفكرة والمشار إليه في علاقة مباشرة لاستخدامها مشاراً إليه من الممكن لاختياره حسياً^(٥) في معظم الحالات فإذا اعتبرنا أن ذلك يعني أن الرمز وما يرمز إليه هما الشيء نفسه لكان ذلك اكتمالاً في اللحظة وبالتالي يفقد الزمن بعده «للتحرك» (إذا صح التعبير) ولم يتبق سوى وجهه الآخر وهو قدرته على فعل الفساد (de-cay). وإذا أصبح المشروع

(بالمعنيين) هو الحفاظ على الأشياء كما هي. أي محاربة العفن والتحلل المادي للأشياء. وبالذات أن القابل للتحلل في منظومة الكيان شيء لا يمثل إلا جزءاً واحداً من كثير أو على أقصى تقدير ثلث واحد كما في حالة الجسد^(٦). ولا يمثل النصف مثلاً من ثنائية متقابلة.

يقول النص على لسان المتوفى: «دعني أكل هناك» دعني أشرب هناك» دعني أحب هناك» ودعني أفعل كل الأشياء هناك مثلما يفعلونها على الأرض»^(٧) وكان الجنة في مصر على الأرض. واللافت للنظر أيضاً في هذا الصدد أن الإلهة «صاعت» وهي تجسيد العدل هي في الآن نفسه تجسيد للعدالة فيرمز لها أحياناً «بالماعتين»، إحداهما تجسد القانون الوضعي والأخرى القانون الإلهي وهي في النهاية تعبير عن فكرة واحدة تحوي معاني العدل والصدق والحق والاستقامة والجوهر الذي لا يقبل التبدل والتغير^(٨) في غير تمييز بين قانون الأرض وقانون السماء. وبذا كان من السهل على المصري تصور أن الحياة بعد الموت من الجائز أن تكون امتداداً للحياة الدنيا، كما تصبح عملية التحنيط تحدياً عملياً لأكبر الشرور على الإطلاق وهو الذي كان من الطبيعي في هذا النسق أن يكون: الفساد أو الاضمحلال أو الفناء - كما سبق - والذي رمز له بدوئة عظيمة^(٩). إلا أن الامتداد بعد الموت يظل جائزة يحظى بها فقط من

كانت حياته لائقة بهذا الامتداد. ذاك الذي:

«لم يرتكب الآثام، والأذى، لم ينطق بالأكاذيب ولا استلب طعام أحد، لم يتسبب في الألم أو البكاء للغير، لم يتعامل بخبث ولم يغش، لم يتسبب في خراب الأرض المحروثة ولم يلوث المياه»^[١]

وهي الشئمة المتكررة في الترانيم والابتهالات التي تقول إحداهما:

«الجلال لك يارب [...] لتضمن لي طريقاً عسى أن أعبر عليه في سلام لأنني عادل وحق، لم أنطق بالأكاذيب عامداً ولم ارتكب البتة خداعاً»^(١٠) وهكذا فإن الصعود الأمثل للجنة يكون بالجسد وعن طريق سلم فعلى بعد الانتصار المتوالي على وحوش الفناء^(١١) فيفوز المرء في النهاية بالخلود إلى جانب الآلهة.

هذه هي الرحلة التي يصفها لنا كتاب الموتى عن طريق إعادة تمثيل أسطورة أوزيريس وهي الأسطورة الأكثر تأثيراً في وجدان المصري القديم. فالمتوفى يتمثل أوزيريس ولا يشار إلى اسمه إلا مقروناً باسم إلهه، «هاسي» مثلاً يقال له أني -

أوزوريس وعليه أن يمر بكل الأحوال والأحوال تلك التي كان على أوزوريس أن يمر بها بمعاونة الآلهة الأخرى ولاسيما إيزيس ونفتيس حتى يُبعث ثم يفوز بالبقاء الأبدى.

وكتاب الموتى يطلق على مجموع النصوص الجنائزية المنتمية إلى الأسرة الثامنة عشر وما بعدها، إلا أن السير واليس بدج، أول من حقق وترجم هذه النصوص، يستعمل اللفظ على أساس أنه يضم كل مظهر من نصوص جنائزية على جدران الأهرامات والمقابر والتوابيت والبرديات من ٤٥٠٠ ق. م. وحتى القرون الأولى للتقويم المسيحى، وذلك لما وجده من تشابه عظيم بينها جعله يقر أن هذه النصوص إنما تنتمى كلها لكتاب واحد. وتمثل بردية أنسى التي يؤرخ لها بدج فى حدود الأسرة الثامنة عشرة، المثال الأكمل لكتاب المصريين القدماء المقدس، الذى كانت نصوصه إلهاماً لحياتهم تعبر عنه الابتهالات والصلوات التي يحتويها، كما كانت له القدرة على بعث المتوفى فى حياة أخرى (بالجسد) أبدية كما اعتقدوا.

نشرت ترجمة واليس بدج أول مرة عام ١٨٩٥ وقد أعادت طبعتها

دار دوفر فى نيويورك عام ١٩٦٧. وتبيننا مقدمة طبعة «بل» الأمريكية (Mcmlix) أن بدج قد قام بتحضير ثلاثة أنواع مختلفة من الكتب فى عدة طبعات تحمل كلها العنوان نفسه وهو «كتاب الموتى» وأن الكتب الثلاثة تلك هى:

١ - نسخة طبق الأصل من بردية أنسى تقع فى ثلاثة أجزاء من القطع الكبير يحمل اثنان منهما نص البردية الهيروغليفى مع ترجمة بدج وحواشيه، ورسوم البردية بالأبيض والأسود. ويتكون الجزء الثالث من صور طبق الأصل لرسوم بردية أنسى بالالوان طبعت فى الأعوام ١٨٩٠ و١٨٩٤ (١٢).

٢ - نص جمعية ميدتشى:

وهى طبعة من جزئين طبعت عام ١٩١٣ تضمنت الصور الملونة فى نهاية الجزء الأول (٣٧ لوحة ملونة)، وكانت هذه الطبعة إضافة وتحسيناً على الطبعة الأولى لما تضمنته من مراجعة للترجمة وإضافات وتصحيح للحواشى تمت فى ضوء الاكتشافات الأحدث، حيث توفرت برديات جنائزية أخرى للمتحف البريطانى وقد أعاد السير واليس

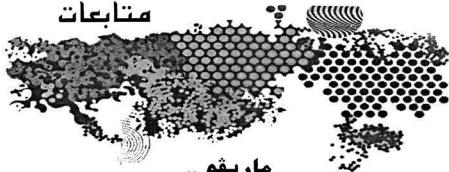
بدج كتابه المقدمة كلها تقريباً، وعبر فى النهاية عن رضاه عن هذه المراجعة الشاملة التى افتخر بأنها «طبعة جديرة بالاسم». وكانت تلك هى المرة الأخيرة بالفعل التى قام فيها بدج بمراجعة كتابه على نطاق واسع، وتعتبر مقدمتها كتاباً فى حد ذاته تضمها طبعة «بل» فيما يقرب من الثلاثمائة صفحة منسوخة بالخط العريض.

٣ - أما الطبعة الأخيرة فتسمى طبعة الحجم الصغير (Small format version) وهى أيضاً تحوى ترجمة طبعة ميدتشى، إلا أن الرسوم فيها بالأبيض والأسود فقط كما أن ديباجة بدج تحوى عدة مقاطع من كتيب صغير كان السير واليس قد أعده للمتحف البريطانى وقت أمانته لجناح المصريات عن كتاب الموتى عام ١٩٢٠.

أما طبعة دوفر التى استخدمها المترجم والمحقق القدير، د. فيليب عطية ونشرت عام ١٩٨٨ فهى النص الكامل لطبعة ١٨٩٥ وهى الطبعة التى أوصى بإعادة نشرها مجلس أوصياء المتحف البريطانى عن كتاب بدج الأول.

هوامش:

- (١) وهى الحدود التى أقامت عليها أوروبا أطروحة تفوقها عريقاً حيث أسقطت على الشرق كل ما أرادت أن تظهر على نقيضه فاعتمدت ثنائيات المفاضلة الشهيرة: أبيض / أسود، نشيط/ كسل، متدين/ مؤمن بالخرافات. صادق/ كاذب إلخ. وأبقت لنفسها الأفضل. انظر ادوارد سعيد. الاستشراق وأخيراً الثقافة والإمبريالية. Culture & Imperialism.
- (٢) بمعنى aggressive والتي أصبحت قيمة إيجابية للغاية فى العرف الأنجلو/أمريكى على سبيل المثال.
- (٣) وهما قيمتان مركبتان فى الحضارة الإغريقية التى قامت عليها نهضة أوروبا.
- (٤) حسب تقسيم بيبس للعلامات: انظر فى هذا الصدد أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سميثا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس. القاهرة (٩) ص٢٤
- (٥) المرجع السابق ص٢٦.
- (٦) الإنسان عند المصريين كان مكوناً من جسد وروح وقرين يعبر عنه على التوالى بالشيخ أو الصورة أو العبقورية Genius وهى مكونات شخصية.
- (٧) فيليب عطية. كتاب الموتى. وصول حقول السلام. الفصل ١١٠، ص١٠٩.
- (٨) المرجع السابق ص٢٥٦.
- (٩) فى هذا بالطبع تبسيط لفكرة الشر عند المصريين إلا أنه لايسعنا هنا إلا إشارة سريعة إلى صراع رع اليومى مع الوحش المتربص به عند البزوغ والذى ينتهى بأن يشلّ رع الوحش كل يوم قبل أن يبدأ رحلته. كما أنه جدير بالذكر هنا أن الآلهة ذاتها كانت فى حاجة إلى نفس التعانم والتعاويز التى كان على المتوفى (أو الأحياء) حملها لدرء شر الكائنات التى قد تهاجمه بقصد إفنائه - أى أن الآلهة كانت فى صف البشر ولاتحوى داخلها قوى منوثة لهم، بل على العكس كانت هى نفسها ضحايا محتملة لقوى الشر لو لم تنتبه.
- (١٠) كتاب الموتى الفرعونى عن برنية أفى بالمتحف البريطانى. ترجمة وتحقيق فيليب عطية. مديونى. القاهرة: ١٩٨٨ ص٣٣.
- (١١) الفناء الجسدى فى مفهومنا.
- (١٢) تشير طبعة دوفر إلى نفس الطبعة على أنها طبعت عام ١٨٩٥.



ماريقو ..

بين الكوميدي فرانسيز ولا ميتافور

١٧٦٣) زائرنا نادرا لخشبة المسرح الفرنسي عامة، ومنقطعا عن زيارة خشبة مسرح الكوميدي فرانسيز أو يكاد. وربما كان من أهم أسباب عدم الاحتفاء به لغته المسرحية الجديدة التي نحتت استعارات وتعايير جديدة أضفت على اللغة الفرنسية قدرا من التوسع اللفظي في الاستخدام وطرافة في المعنى. ولأن اللغة الفرنسية لغة يعتز بها الفرنسيون ويفتخرون بها، فهي لغة شعراء النهضة الفرنسية: راسين وكورني ومن بعدهم موليير، فقد اعتبر ماريقو في فرنسا كاتباً صعباً، متعدياً على أصول اللغة، مع أنه في

تقدم في الأمس، من كلاسيكيات المسرح الفرنسي اليوم.

أصبح جان باپتيست موليير (١٦٧٣ - ١٦٧٣) أحد الروافد الأساسية التي غذت ربرتوار فرقة الكوميدي الفرنسي منذ منشئها إلى الآن. فهو يمثل عبر تفسيراته المتنوعة في الرؤية الإخراجية، والتشكيل المسرحي، متبعا ومرتعا خصبا يصول به ويجول كبار المخرجين والممثلين والسينوغراف الفرنسيين. وفي الوقت الذي كانت فيه مسرحيات موليير مبهمة للعامة من جمهور المسرح وللخاصة منهم كذلك، كان ماريقو (١٦٨٨ -

مسرح الكوميدي فرانسيز، هو ذاكرة الفن المسرحي للادب المسرحي الكلاسيكي والمعاصر لفرنسا. أنشأه المسرحيون الفرنسيون بقرار الملك لويس الرابع عشر منذ أكثر من ثلاثة قرون. فمعد عام ١٦٨٠ لا يزال هذا المسرح متخصصا في تقديم الأعمال الكلاسيكية للدراما المسرحية الفرنسية وكُتّابها: راسين، وكورني، وموليير، وماريقو وأعمال المسرحيين الطليعيين: بيكيت، وأدامسوف، وانوي، وجينيه، ويونيسكو وغيرهم لتصبح دراماتهم الطليعية التي كانت

تعرضه للقضايا الإنسانية داخل مسرحه، كان فيلسوفا عاشقا للحب الإنساني المطلق، وخالقا لتيار حديث في المسرح واللغة المسرحية الفرنسية. هذا التيارات هو «مارييتوداج»، إنه مصطلح يعبر عن شخصه المسرحية، في تبنيهم لما يطلق عليه بالقرار المؤجل أي ممارسة لعبة التلجليل، وتظهر هذه الفكرة الجوهرية في مسرح مارييتو جلية في ذلك الإعلان الدائم تأجيله، لما يترتب عليه من تشابك العلاقات الإنسانية وتعقدتها، فقد يكون هذا الإعلان أو ذلك القرار هو الموت المادي المنتظر نتيجة لإخفاق في الحب، أو تعثر في صداقة يوتوبية خالصة، أو في الرغبة المستحيلة للوصول إلى الصديق الإنساني المنشود. ويمثل الموت أو مجموعة الإخفاقات البشرية بكل أشكالها وأنواعها - عند أبطال مارييتو سواء المادية منها أو المعنوية - درامات تتخلق في ظل ظروف إنسانية مركبة تتعقد فيها القيم الإنسانية وتقترب بهم نحو الهلاك أو الموت. ذلك كله يصبح مارييتو معاصرا، ويعيد اكتشافه الفرنسيون، فيبعثون فيه الحياة من جديد، لعصرية قيمه

الفكرية والإنسانية، ولخصوية لعبته المسرحية المعتمدة على كشف اقنعة الشخصيات المسرحية للكشف المسرحي عنها، رغم عدم معرفة بعضهم بالبعض، ومعرفتنا - نحن كجمهور - بهم، فتزداد اللعبة المسرحية سخونة وممتعة لنا.

ليس إذن من باب المصادفة المحض أن تأتي إلينا في زيارة للقاهرة والإسكندرية فرقة مسرحية لها تاريخها كفرقة «الكوميدي فرانسيز» التي عرضت مسرحية «الوصيفة المزعومة» لمارييتو من إخراج (جيك لاسال) فوق خشبة مسرح دار الأوبرا المصرية في نهاية يناير الماضي، ولا هو من قبيل المصادفة أن تطرق أبواب مسرحنا «فرقة المسرح القومي» لمدينة ليل الفرنسية لتقدم من إخراج مديرتها (دانيال ميسجيشي) مسرحية لمارييتو تحت عنوان «المفاجأة الثانية» فوق خشبة مسرح مركز الهناجر للفنون في أوائل مارس الماضي.

ورغم تباین منهجی الفرقتين، وتبوعيهما، إلا أن مارييتو يصل ما بين رسالتيهما الزاميتين إلى إعادة

اكتشافه، فيغدو اليوم في فرنسا مؤلف الصفوة والعامية في أن واحد من جمهور المسرح الفرنسي المعاصر.

مسرحية «الوصيفة المزعومة» التي قدمتها فرقة الكوميدي فرانسيز هي النص السادس لمارييتو الذي يقوم (لاسال) بإخراجه للفرقة. ومع أن المسرحية لها طابع كوميدي خالص إلا أنها سوداوية كئيبة. إنها شيء أقرب إلى مسرح «انتونين ارتو» في التناول، حيث يسعى بقسوته للكشف عن «الوضعية الاجتماعية، القاسية بكل ما تزخر به من قيم فاسدة لحالة الوصول إلى النقاء. يعتمد مارييتو قبل «ارتو» بقرون على ذلك الغزو القاسي من الحزن. للوصول إلى الرحمة، فيتيح لنا الفرصة كي نتصلح مع أنفسنا وتتوافق معها.

لا تنحصر أهمية هذا العمل المسرحي - في ظني - في أنه تأكيد على نغمة تقديم اليربوتوار المسرحي للدراما الفرنسية، ولا في تقديم التراث المسرحي الكلاسيكي للامة فقط، بل قيمته الكبرى في سعيه إلى تذكير الفرنسيين بروادهم المسرحيين

أطلق عليه اسم «لاميتافور» — مسرحية ماريفو والمفاجأة اللغوية إحدى مسرحياته التي يعود تأليفها إلى عام ١٧٧٧، بمسرح مركز الهنليجو للفنون عبر سلسلة من الأحداث الدرامية المتعلقة بقتل العاشقين للحسين في عدد غير قليل من الامتحانات والالاغيب التي تربط فيما بينها حبكة سانجة للركيزة وفارس يتعاهدان على أن يحافظا على صداقتهما المخصصة لتتحول بعد حين إلى حب ضائع، يساعد في تحقيقه ووصله في نهاية الأمر خاتم الفارس وخاتمة الماركيةزة، وسط أحداث مسرحية لاهة، وشخصيات تقف بالمرصاد ضد هذا الحب تارة فتعرقله، ومعه تارة أخرى فتشعل فيه النيران، فيزداد صباة ورغبة في التقاف والارتباط حتى ينتهي العمل بنهايته المتفائلة للناسية أى بعودة المعشوقين لحبهما المحتوم.

في سهرة مسرحية متواصلة غير متوقفة يقدم المخرج المسرحي عرضا مسرحيا ذا إيقاع سريع لاهت، نرى فيه العديد من الالاغيب الإخراجية الحديثة الجذابة: مسرح داخل المسرح، به شرفة مقامة في خلفيته نرى فيها شخصية جديدة

فوق خشبة المسرح عبر غابة تحتوي هذا الواقع، تتسم بطلبها التشكيلي (التأثيري) الذي يحتضن شخوص المسرحية وأبطالها وأماكنهم في كيان يتوحد مع الزمن، وكان الواقع والخيال توأمان وحيان لا ينفصلان. وتطبع البساطة بطلبها تصميم الأزياء التي يحافظ فيها للمصمم على الطابع التاريخي لها دون أن تتعمد التوثيق للعصرية التي توحى لنا بأن هذه الشخوص تمثلنا وترتدى أزيائنا وتتكلم بلساننا. هذا الوعي باستخدام أدوات لغة العرض المسرحي، يجعلنا نقف مشدوهين للغة المتناغية التي تصل بين جميع هذه العناصر الفنية في سلسلة غير منقطعة حلقاتها سواء على مستوى الديكور البقيق أو الأزياء الموحية أو الإضاءة البليغة أو الفراغ المسرحي الرحب، ليضعنا كل هذا أمام درس من دروس الأنب المسرحي، وقطعة فنية راسخة من التراث المسرحي الفرنسي الأصل.

(ماريفو في (ليل)

يقدم (دانيل ميسجيشي) المخرج الفرنسي ومدير المسرح الوطني بمدينة (ليل) الفرنسية الذي

الأوائل، ومعالجة أعمالهم بأسلوب يتسم بالطراوة والجدة. ولا يسعى (لامال) في تفسيره كمخرج إلى لوى عنق المادة المسرحية الكلاسيكية التي سطرها ماريفو، ولا بتحويرها أو تصنيفها أو حذف بعض فصولها، بقدر ما كان هدفه الاقتراب من الكلمة الدرامية، وتفهمها، واستيعابها، بعد الإصغاء إليها بوعي فتتدو أديا مسرحيا متحركا فوق الخشبة، أمام أعين المتفرج. يستخدم المخرج من بين ما يستخدمه مفردات وأدوات مسرحية بالغة البساطة والعق معاً، فهو يريد من الممثل — باعتباره أهم هذه الأدوات — أن يكون موصلاً جيداً للكلمة ومعبراً عنها من جانب، ساعياً من الجانب الآخر أن يضعها في إطار سينوغرافي فني بليغ دون تقلص بصري أو زخرفة شكلية. لذلك يحاول رودي صابونجي — مهندس ديكور العرض المسرحي — وهو من أصل مصري يعيش في فرنسا — أن يدخل عالم الواقع المركب من الأبواب الضخمة والثقيلة والستائر الطويلة الفارشة، عالم التفاصيل الحياتية الجامدة، داخل عالم فانتازي وخيالي رحب، يحققه

يضيفها المخرج وهى الإنسان الألى الذى يلعب «الشطرنج» مع تماثيل صغيرة شبيهة بشخصه، ليظهر فيما بعد الخدم الذين يراقبون مخدومهم فوق خشبة مسرح تحولت إلى رقعة شطرنج لممارسة لعبة الحياة والحب والموت لأشخاص بالفين: فيلسوف مضحك أرعن، خادم يقظ ثرثار، ماركيزة رقيقة متحذقة، فارس مشبوب العاطفة، وإنسان الى يهيمن على عالمهم، له قرينه فى مقدمة خشبة المسرح اليمنى يهيمن على الأحداث، وشبيهه يجلس فى الشرفة ينظر ويراقب وسيسيطر على اقدار شخصه، وكأنها عرائس يتلاعب بها القدر ويد المخرج. يحيل (ميسجيشى) أداء الممثلين وحركاتهم المنسجمة إلى معزوفة من الإيقاع الحى، والحركة الجسدية المرنة، فتتحول كوميديا ماريو إلى دوامة إنسانية غذية النغم تمثل مأساة الإنسان المعاصر فى بحثه عن نفسه وهو يسعى حثيثا للعثور عليها فى مراته المادية وكأنه

ينقب فى مرآة نفسه فيفشل.

لا تصل ما بين «فرقة الكوميدي فرانسيز» ومسرح «لاميتافور» مسرحيات ماريو فقط، الذى أصبح موديلًا ومنبعًا ينهل منه المسرحيون الفرنسيون أعمالهم وإسقاطاتهم الفكرية والفلسفية والفنية سواء الأكاديميون منهم أو المحدثون - إن جاز لى استخدام هذا الفصل الاصطلاحي المجحف بين الفئتين - بل إن أهم ما يربط المسرحيين (الكوميدي قوانسين وميتافور) هو اكتشاف الذات الفرنسية المعاصرة، عبر منظور يعيد للكاتب المسرحى القديم حاضر أفكاره وإرماصاته، وللمتلقي الفرنسى مكونات شخصيته ومكوناتها الإنسانية، وإحياء عصر نهضت من جديد.

ولعل من أهم الدروس الاستفادة من العرضين هو أن مسرحنا المصرى والعربى فى حاجة أكثر إلحاحا لإعادة اكتشاف أعمال

كتابنا المسرحيين الكلاسيكية منها والمعاصرة - تلك التى لا يعود تاريخها إلى القرون السالفة، وإنما إلى فترة قريبة منا وهى نهايات القرن التاسع عشر وقرننا العشرين الذى قارب على الانتهاء. نحن فى حاجة ضرورية ملحة لتقديم الأعمال المتميزة فى مسرح أحمد شوقى وعلى أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ويوسف إدريس ونعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان وغيرهم من الراحين الذين تركوا لنا ثروة من الكلمات والأفكار والأشعار، تحتاج إلى من يكتشفها، ويفسرهما من جديد إما بالطرح الجديد والإعادة الواعية، وإما بالرؤية والمنظور العصريين المستفيدين بإنجازات العصر وأطروحاته لتفسير ما تقترحه وتبناه من فكر إنسانى مستتير.

هنا، عبد الفتاح

مع الأديب القاص «إبراهيم فهمي»

بعد القاص «إبراهيم فهمي»، الذي رحل منذ أيام واحدًا من أبناء النوبة الشباب، الذين ملأوا الحياة الأدبية صحباً طوال السنوات الأخيرة، بعد أن ازدهر نوع من الكتابة اقتصت بها أبناء النوبة، اعتزازاً ببلادهم وموطنهم النوبة القديمة، أو النوبة الجديدة في أسوان، أو قنا، أو بنقلة ... فأنظروا في كتاباتهم المختلفة سمات أبناء النوبة وطباعهم، بل تجاوز البعض ذلك مؤكداً على الخصائص الجغرافية لبلاد النوبة وما جرى على إنسانها من تغيرات، كآثار جانبية بعد تلبية خزان أسوان مرتين وبناء السد العالي.

وإذا كان «إبراهيم فهمي» واحدًا من هؤلاء، فقد أثر أن يبرز في تجربته الشخصية نتائج الغربة والاغتراب في المدن البعيدة عن النوبة، واختار أبطاله أو بطله الواحد، الذي لاحظناه يتكرر كثيراً في قصصه.

ولقد أصدر إبراهيم فهمي ثلاث مجموعات قصصية هي:

١ - القمر بوبا ١٩٨٩.

٢ - بحر النيل ١٩٩٠.

٣ - العشق أول القرى ١٩٩٢.

وجدير بالملاحظة أن العالم القصصي لإبراهيم فهمي، لم يتجاوز ويتعد عن ذلك المعنى، الذي وشى به العنوان «العشق والسفر»، فإبطاله يدورون حول ذلك المعنى المركب، فهم موزعون بين العشق وحب الحياة، والغناء والرقص، وبين السفر إلى المدن والقرى البعيدة عن بلادهم بشمسها المشرقة دائماً.

والتعبير عن العشق عند «إبراهيم فهمي» يبرز ذلك الروح الرومانسي الجميل، الذي يلف قصصه، فبطله يعيش حالة بحث دائم عن الحب، وعن المواقف النبيلة، فهو محروم دائماً منها ويفنى لها، ويحن إليها، حتى باتت تشكل جانباً من معنى حياته التي يعيشها.

ويأتي السفر ليمثل القيمة الثانية في أعمال إبراهيم فهمي، حيث البيئة النوبية، من البيئات الطاردة لأبنائها، خاصة بعدما أصاب مجتمعهم من تسييق بتعليق الخزائن في أسوان، وبناء السد العالي، مما أفقدهم أراضيهم التي انتزعوها من الجبل بعد إصلاحها .

كما كان لوصل الخدمات التعليمية إلى بلادهم بشكل أكثر اتساعاً بعد ثورة

يوليو أثره على زيادة عدد المتعلمين من أصحاب المدن المختلفة، وهو ما جعل أبناء النوبة يرحلون إلى المدن البعيدة، لكي يخففوا الحمل عن أهلهم، بل ويساعدونهم على المعيشة... ذلك هو ما استطاع «إبراهيم فهمي» أن يجعلنا نعيشه في قصصه كلها.

وعندما نحاول دراسة «إبراهيم فهمي»، فإننا نجد أن مجموعته بعنوان «العشق أول القرى» تمثل خير تمثيل، لأنها تحمل قمة ما وصل إليه من تطور في كتابته للقصص، لذا يمكننا تلخيص عالمه من خلالها.

«لغة القص ولغة الغناء»

ولعل المتأمل لمجموعة «العشق أوله القرى»، يلاحظ أن القص لدى الكاتب لا يستحوذ علينا بشكل كامل، فهو يمزج بين لغة القص والسرد والحكي، واللغة الشعرية اللغائية في طريقة خاصة جداً، وتبين روح الفنان داخل الكاتب، الذي كان صدره يفيض بالكثير من الشجن والحنن النبيل، الذي لم يفصح الكاتب عن أسبابه، ويوسعها بسهولة فهل يكون الحزن

يسبب السفر وترك الأهل ومواطن المفولة الأولى؟ أم يسبب الحرمان من التواصل مع الجنس الآخر في تجارب كاملة، فبطلة يعيشنا حالة بحث عن محبوبة لها وجه القمر، وواضحة كخطوط الشمس، وجميلة العيون؟ ... أم يسبب الفقر والإحساس بالفقير؟ ... أم يسبب كل ذلك؟ ... وربما هذا هو ما دفع القاص «إبراهيم فهمي» ليشير بطرف خفى في أعماله إلى أطراف من ملحمة حياته، في لغة لم تكن بالسرد القصصي أو بالوصف، كما لم تكن هي بالشعر، رغم أنها تحمل الكثير من الغناء. ويؤكد ذلك ما صرح به الكاتب في بنية لغظية واضحة وشئت بما في داخله عند تقديمه لمجموعته، الذي صاغه في تلك الكلمات ... «من حيث ينتهي الشعر أبداً ومن حيث تبدأ الحكايات أنتهى». وأظن أن القاص قد أجاب في العبارة السابقة، على الكثير من التساؤلات، التي راودت القارئ للقصص والمتسائلين عن طريقة الكتابة لديه، والتي لم تخل من الجمال النابع من الصدق مع الذات، واستخدام العبارات الغنائية الشجية والعبدة.

وكما باح «إبراهيم فهمي» عن طريقته في الكتابة في عبارات التقديم .. فإنه يكون قد باح أيضاً عن ذاته في إهدائه للكتاب بكلمتي «إلى لا أحد»، حيث لم يجد

الكاتب من يستحق أن يهديه كتابه، رغم أنه لم يغفل الإهداء، مثلاً بفعل الكثيرين من الكتاب، لكن بسبب نرجسيته المتضخمة، فلم ير على مرآة نفسه غيره، وأغضض عينيه عن كل المحيطين به ... ويقول في القصة التي استعارت المجموعة اسمها كعنوان لها ...

«يا مدينة العشاق، يا أم البلاد، العلم أول القسري، وأخسره أنت. باعت أمي أساورها، وأعطيتي تذكرة إليك، يا مدينة العشاق، يا أم البلاد، أحبك، تكلميني في كل زمان بلغة، وعين العشاق قلوبهم تدب أقدامهم في الشوارع التي أحبوها. يا مدينة العشاق على بابك فتى عاشق في صندوقه عقد لأحلى امرأة، وصبيبة من بناتك واعتنتي بهدية لأمي إسورة، والأرض صبيبة باعت أساورها ليكل عيالها، والرقص ممنوع بأمر، كيف ترقص الأرض والروح في يد سجانها؟ ..»

ولعلنا نرى في العبارات السابقة الملامح النفسية للفتى القادم من أعماق الجنوب، محملاً بالكثير من الشجن، وجدنا يقف أمام مدينته شوقاً إليها، ولم يقل أنها مدينة بلا قلب، مثلاً قال الشاعر «أحمد عبد المعطي حجازي»، فهو يراها مدينة للعشاق، وهو واحد من عشاقها، وقدم إليها لكي يتواصل معها، رغم أنه بذل

كل ما تملك أمه لكي يصلها، فهي الحياة والحب، والعشق في نظره ... وربما ذلك يؤكد الرؤية الرومانسية الحاملة والمستسلمة للمدينة باتقادها المتبانية. كما إنها هي التي تؤدي إلى ذلك الحزن الفاجع، فعندما يكن إنسان لمحبوته كل هذه الشاعر، ولا يجد منها غير الصد وعدم التجاوب، فإن حبه الرومانسي لابد أن يتحول إلى ذلك الحزن النبيل، حزن المنجوع في كل أماله. كما أن إبراهيم فهمي أبرز في قصته ذلك الصوت العالي، صوت الغنى، الذي لابد أن يردد لزمات معينة، وكأنه يكتب أغنية، فكثيراً ما ردد عبارة «يا مدينة العشاق» وحكى عن الأم التي باعت أساورها .. كما كان يردد عبارات أخرى في قصة «بحر النيل، نيل وبحره» كما لو كانت مقدمة موسيقية في حكاية شعبية غنائية، توصل الصوت الواحد الذي يردد حكاية ملحمية، أو أسطورة غنائية ... مثلاً:

«الكلام لن يا بنات
الكلام لصفية مكى يا بنات

لا البلاد بلاد، ولا الدنيا، ولا القمر»

بل إنه وضع في رؤيته الأم الضحية في مقابل الحبيبة المجهولة، ابنة المدينة، والتي لا توجد سوى في خيال راوي الحكاية، الذي يقف في المنتصف، فالأم تمثل الحب الفاتنة، والحبيبة تمثل الماسول

وهو يمثل المعنى الداخلى، أو التغممة الأساسية التى غنى لها إبراهيم فهمى. فهى التيمة الأساسية فى عمله، لكى يندندن على ربابته تلك الأغاني القصصية، أو القصص الغنائية، القائمة بين الزمان والمكان فى أبعاد ربما ليس لها أدنى وجود إلا فى خيال الكاتب، الذى لو لم يغلث مات منذ زمان طويل، لكنه فضل الموت أثناء الغناء. فالكلمات لديه فى القصة هى القصة ذاتها، مثله مثل الشاعر. فالشعر هو اللغة، واللغة هى الشعر حملها الكاتب بأشواق، وذكرىات وحنين جارف للحب والعشق فى مدينة العشاق، مؤكداً على ذاته، فهو المركز، وهى المحور، الذى يتمحور حولها جميع أعماله، بل وجميع تفاصيل حياته.

«التراجيديا الداخلية»

والمؤكد أن الجمال أو عناصر الفن فى قصصه على وجه العموم، وفى قصة العشاق أوله القرى على وجه الخصوص، ينبع من سرد الحكايات الشعبية النوبية،

أو من تصويره لواقع محلى متميز، إذ لم يلاحظ للنوبة فى قصصه أى أثر، سوى فى كلمات مثل العنجريب، وانباب، وكشتمنة... كذلك لم ينبع الجمال فى قصصه من شغفه بالفكر الإنسانى الذى يبرز من الصراعات بين أبطاله الرمزيين، أو الواقعيين، أو من انخراط قصصه فى إعادة تشكيل الواقع من جديد، مثلما يفعل الكتاب أصحاب الرؤى الفلسفية والفكرية.

وإنما كان ينبع يوماً من محاولته العزف على أوتار نفسه الحزينة، بغناء كاته الموال الحزين، ومن قدرته على ذلك، مما يؤكد أن إبراهيم فهمى كان يحمل قلب طفل مملوء بالشاعر البسيطة الإنسانية. ولقد التزعت تلك القدرة من محاولات المستمرة للتعبير بالكلمات. كما نبع الجمال أيضاً، من صدقه الشديد مع نفسه، فعندما كان يكتب إبراهيم فهمى، لم يكن يضع أمامه أبنى مساحة للأكاذيب الصغيرة أو الكبيرة. وإنما كان يكتب مجرداً من كل شئ، إلا من العناصر المنسوية الحزينة

داخلة، والتى برزت فى فكرة الاغتراب والوحدة الداخلية، والحنين إلى حب مجهول التفاصيل، ربما لم يتحقق فى حياته أبداً، مما جعل قصصه دائمة النزف بالحرمان والتعطش للحب، ومن ثم تحولت إلى أغاني ذات صوت واحد، نغمتها الأساسية الحزن والحنين إلى وجه الحبيب.

ولا عجب أن يكون مثل ذلك الكاتب العازف ذا صوت واحد ووحيد، تترى أبعاده فى كل ما كتب تقريباً حيث لم ينشغل بأية قضايا أخرى سوى قضية ذاته، التى لم يبع لأحد بمكتوباتها. فبرغم مرضه إلا أنه ما كان يصصر به أبداً بسهولة .. وتلك سمة من سمات شخصية إبراهيم فهمى، التى شكلت روحه وأثرت على قصصه، وربما أودت به فى شرح عمره.

شمس الدين موسى

المرأة والوعى بالذات من خلال الأدب

المرافقة، وعند المرأة الناضجة التى تواجه أزمات تحقيق الذات فى المجتمع الممثل فى الرجل. والرجل هنا يجب أن يفهم المضمون الواسع للكلمة أى الرجل الممثل للسلطة، تعنى الأب أو مدير العمل، أو مشروع القوانين، وهكذا يتضمن القسم الأول تحليلاً للموضوعات التالية:

١ - البحث عن الذات عند الفنان: «السهرات الراقصة»، لمى زيادة.

٢ - البحث عن الذات عند الفتاة فى مستقبل العمر.

١ - أنا أحيا لليلى بلعيكى، ب - امرأتين فى امرأة لنوال

خلال قصص وروايات الكاتبات العربيات، التى نالت بها شهرة توفيق برجة الدكتوراه بامتياز أمام لجنة مكونة من الدكتور يونس مرونيل والدكتورة أوديث بيترى.

والموضوع الأساسى للرسالة هو البحث عن الذات عند المرأة العربية والموضوع يؤثر كثيرا من المشكلات لأن اكتشاف الذات هو فى نفس الوقت اكتشاف للعالم، والبحث عن الذات ينقسم إلى قسمين: الوعى بالذات، والوعى بالجسد عند المرأة العربية.

والوعى بالذات يتحقق فى أشكال كثيرة، فهناك الوعى بالذات عند المرأة الفنانة، وعند الفتاة

يبدو أن المرأة العربية ستظل تناضل خلال السنوات القادمة ولعدة أجيال فى سبيل التحرر والتقدم، فكل ما كنا نخطه للوهلة الأولى مكسبا نهائيا لا رجعة فيه، يتبدد الآن ويتلاشى مع زحف الفكر الظلامى.

قضية المرأة إن قضية ملحة تحتاج إلى تحليل ودراسة لفهم أبعادها وأسباب تقدمها أو تعثرها والأدب مفتاح من مفاتيح هذه القضية المعقدة.

ومن الرسائل الجامعية التى نوقشت مؤخرا بجامعة السوربون فى باريس رسالة حول «البحث عن الذات عند المرأة العربية من

السعداوى

ج - أن تحسن الشمس
لسحر، توفيق»

٢ - تحقيق الذات عند المرأة
الناضجة:

١ - رحيل المرافى، القديمة
لغادة السمان»

ب - بقع دماء» وردية لهدى
جادة»

٤ - الازواجية أزمة من أزمت
تحقيق الذات:

أ - دوائر، الحب والرعب
لسكينة فؤاد»

ب - الطفلة لليلى العثمان»

٥ - ضياع الذات فى المجموعة فى
زمن الحروب.

نوم الأيام لعلوية صبح»

وفى القسم الثانى تركّز على
الوعى بالجسد من خلال عدد من
الأعمال الأدبية النسائية المختارة

وتتعرض الباحثة لموضوع الوعى
بالذات عند الفنان أو الكاتب من
خلال الصورة القصصية لمى زيادة
(السهرات، الراقصة) وهو يعنى
هنا الوعى بمشاعر التفرد
والاختلاف، واكتشاف النفس وأوجه
الاتصال أيضاً مع الآخرين. والوعى
بالذات هنا يتحقق فى الوحدة التى

يراجع فيها الفنان نفسه، بعد
مخالطة الناس إذ تأخذ كل أبعادها
الخصبية من هذه المضالطة قبل
لحظات خلق العمل الفنى.

وفى «أنا، أحبة لليلى، يعلىكى»
تعبّر الفتاة المراهقة بمرحلة التمرد،
على الأمل ونقدتهم، ومحاولة شق
الطريق بالعمل والدراسة، وبالاتّماء
للقيم الإنسانية ورفض الزيف
والتجارة بالمبادئ، فتصطدم
برئيسها فى العمل وتتركه،
وبوالديها فى البيت، وتحاول عن
الطريق الحب إيجاد هدف لها،
ولكنها تكتشف أن فتاها شخص
غير بائع بعد وتواجه الوحدة فى
النهاية وتفكر فى الانتحار، لكنها
تقنع فى النهاية بأنها تَحْيَا. وأن
الحياة فى ذاتها هبة.

والوعى بالذات عند المراهقة
يتحقق فى رواية نوال السعداوى
(امرأتين فى امرأة) فذات «بهية»
الشخصية الأساسية فى الرواية
تتحقق فى التفرد أو الترجسية
الشديدة وإنكار نماذج الشخصيات
المحيطة بها: شخصية الأب،
والاستاذ، والزملاء، والزميلات،
وإغراقها فى التفرد يلقى وجود
الآخرين والعالم تحكمه نظرة واحدة،
هى نظرتها وبهية لا تخرج من

عزلتها إلا عندما تحب وتختار
الانضمام لحركة مقاومة ضد
الاحتلال قام بها زملائها فى
الجامعة. ويقوم تحقيق الذات فى
هذه المرحلة على السلبيات: إذ إن
شخصية بهية لا تحقق شيئاً بالفعل
غير نفى الآخرين وتوهم إنها
تسحقهم، أو تقضى عليهم بإشارة
من أصبعها. المشاركة هنا تساعد
البطلة على التحرر من أوهامها وعلى
الاتقاء مع الآخرين بعفوية تذيب
حواجز الكره والاستعلاء.

الوعى بالذات يمكن أن يتم من
خلال تجربة تأقلم مع المجتمع المحيط
ومع الرجل الذى نحب، كما تعبّر
عنها سحر، توفيق فى (أن تحسن
الشمس). فالقصة الرمزية تبدأ
بالتعرف على الذات وعلى الآخرين
من خلال رحلة رمزية لاكتشاف
أرض جديدة. فى السيرة الطويلة
تحاول «هى» أن تصمد أمام
العقبات. فهى تراقب تصرفات
الرجل الذى اختارته وتصرفات
الآخرين، وعندها أمام الله ألا تكتب،
ثم عودتها للنفاق السائد فى
المجتمع، ثم ندمها واختيارها ربوة
مرتفعة تستطيع فيها أن تخلو
لنفسها لمراجعة حساباتها، واختيار
خطوتها القادمة. و «هى» تكتشف
أن «هو» مشغول بنفسه وبالأخرين

دائما، وإنه لا يلقى بالا إلى ندائها أو رايها، وفي هذا اعتراف ضمني بأن المرأة لا زالت مقصورة عن الأدوار الإيجابية، كاللمشاركة في اتخاذ القرار، أو الإدلاء بالرأي، الرجل يقنع منها بدور للتفريج. هذا الإقصاء قد أعطى على مر العصور للمرأة القدرة على معرفة أوجه الإلتلاف أو الاختلاف في أي موضوع ما دامت لا تشكل طرفا فيه. «وهي» في القصة تتعرف على ذاتها. منفصلة عن الرجل وعن الآخرين، قبل أن تقرر الانضمام إليهم في مسيرتهم نحو أرض جديدة.

تحقيق الذات عند المرأة
الناضجة تجسدها بطة والدانوب الرمادي» من مجموعة «غادة السمان» «رحيل المرافئ القديمة» بطة هذه القصة كانت قد حققت ذاتها من كل الأوجه، فهي مذيعة ناجحة، وشاعرة تعيش قصة حب مع رئيسها في العمل، والحدث الذي يقوض عالمها من أساسه، ويكشف زيف الواقع الذي تعايشه كنكسة ٦٨. فقد تسببت كمذيعة في مقتل أخيها وبعض الغدائين، عندما أعلنت تقدم الفرات العربية نحو فلسطين. هنا انهار المستقل البراق، فقد عجزت عن النطق أمام

الميكروفون، وكهرت أن تكذب على جموع الشعب كما تريد منها الإذاعة، ويريد منها خطيبها، وانطلقت هاربة من مدينة الموتى «نمشق» كما اسمتها، وأصبح شعارها يوم جديد، ومدينة جديدة ورجل جديد، باحثة عن النسيان، ولكن الهروب لم يجد، إذ إنها اكتشفت أنها تهرب بجسدها، ولكن عقلها لا يزال غير قادر على النسيان. والبطلة تستعيد وعيها بذاتها عندما يقتل رفيق طفولتها ونضالها الغدائي الرسام الذي كان يعبر بريشته عن أشعارها، وتقرر العودة في أول طائرة إلى الوطن لتواصل المعركة التي هربت منها. وتعتبر عودتها للكتابة عودة لصوتها الصادق إليها.

هذا الموقف المشترك بين أغلبية الشخصيات الذي يكتنفه الصمت خلال عملية البحث عن الذات، يمثل الدور التقليدي للمرأة، وعندما كان يقتصر على المشاهدة: مشاهدة الأحداث دون الاشتراك فيها. هذا الموقف تجده أيضا في «قطرات دماء .. وريدية» لهدي جاد، وفي «دوائر الحب والرعب» لسكينة فؤاد، فالشخصية النسائية في قصة هدي جاد تكبت اضطهاد الزوج وعدم مبالاة بزوجه لعدة

سنين، حتى تسنح الفرصة في القصة الأولى عندما تنور جريمة قتل فوق سطح القطار الذي تستقله للاسكندرية، وتسكب بقع الدماء على الزجاج قطرة، قطرة، عند ذاك تترك أن زوجها الذي يجلس أمامها قد قتلها منذ سنوات بصمت، ويخلة، وعدم إحساسه بها أو مباليتها أي حديث. عندئذ تهيب به في محاولة أخيرة أن «يتقن» هذه النفس المعنوية، ولكنه كالعادة كان سادرا في صمته، غارقا في جريدته، ففريت، والقرار هنا، ليس وليد اللحظة كما نتوهم، ولكنه جاء بعد معاناة سنين فجرتها رؤية بقع الدماء فوق زجاج نافذة القطار.

الازدواجية أزمة من أزमत الذات، ففي مواجهة الحياة تخلق المرأة المسلوقة الحقوق، غير القادرة على المواجهة، الصورة الأخرى للذات، صورة مثالية قادرة على تحقيق ما تريد. والحين إلى ازدواج الشخصية يترجم الخوف من الواقع ومن الحياة وتضيق البطلة إلى هذا الخوف نوع من التعالي على الواقع، في محاولة لخلق صورة أفضل من حقيقتها، كما نرى في «دوائر الحب والرعب» والبطلة تحس إنها مضطهدة من واقع ترفض التسليم له، ولا تستطيع في الوقت

نفسه تغييره. فتهرب من حياتها وتخلق الصورة الأخرى المثلى لها، ممثلة في شخصية الصديقة، وهي شخصية عكس شخصيتها تماما، قادرة على شق حياتها، قادرة على الأخص على الرفض.

الازواجية أو التمزق بين الواقع المثل يأخذ اتجاهًا آخر في قصة الطفلة، لليلي العثمان، فسورتها الأخرى المثلى ليست إلا طفلتها التي تنكرها لشراستها، فالطفلة هنا تمثل الذات بتقاتها الأول، الصديق العفوى في مواجهة الأم الناضجة بزيفها الاجتماعي وقبولها للتنازلات. ذات الطفلة هنا تمثل الصورة المطابقة للام تماما وتمثل الضد أيضا. بما أنها تنهم الأم ضمتنا بالجن، والسكوت وعدم القدرة على مواجهة النفس ومقاومة الشر.

في زمن الحروب والأزمات تتعرض ذات الفرد للفناء في ذات المجموع، فمصلحة الجماعة تعلو على مصلحة الفرد مثلما نجد في رواية «نوم الأيام» لعلوية صبح فالرواية تتخذ موقفا من عدم المبالاة والصمت، نوع من الدفاع عن النفس التي ساهمت في قتلها الأحداث، فهي تعتمد الانفصال عن أميتها،

وتنفي ذاتها، وكأنها جماد تعكس عليه الأحداث بشاعتها وقسوتها، فهي تارة قبلية وشيكة الانفجار، وتارة مسيت في إحدى دعات مستشفى مهجورة، وتارة جسد امرأة يسرى فيه العفن؛ لأن الزمن لا يتغير، ولأن جدونا قروا نفن للمرأة حية منذ القديم. وتقبل الرواية الموت هو قانون من قوانين الحرب، وهو في الوقت نفسه يأس يحتاجها ويحتاج وطنها. الحياة أضحت أكثوية، والموت قدر مفروض على المدينة وعلى البطلة؛ لأن العمر كذبة، والأيام التي تنفي ليست إلا ظل وصدى للأيام الماضية.

في كل الحالات، فإن تحقيق الذات يحدث عندما تتجاوز الشخصيات مرحلة الثورة الخرساء. لتخرج من صمتها وتعلن الرفض. عند هذه المرحلة، مرحلة «لا تتحد الشخصية مع صورتها المثلى، وينتهي الصراع بين الواقع والصورة ويتحقق المواجهة مع الذات، عندما يكف الإنسان عن إنكار جزء من وجوده أو من شخصيته. وهنا يمكن أن تعتبر الصمت ليس فقط تحمل وقبول للاوضاع المرفوضة، ولكنه مرحلة تعد فيها المرأة نفسها للثورة على ما ترفضه ولا تقبله.

الوعي بالذات يتضمن أيضا الوعي بالجسد، أن تعي المرأة هويتها كأمراة. وجسد المرأة العربية كما يبدو لنا من خلال هذه القصص والروايات، جسدا معذبا، فبالرغم من أنه نقطة الالتقاء مع الآخر، إلا أنه يفضح عدم وعي المرأة. فهو جسد منكر الحقوق، سجين، أو متعذر، إنه جسد تعيس.

المرأة العربية تفكر جسدها ومتطلباته، تحمله كأنه عبء، كأنه شيء نجس، إنها لا تعيشه، لا تتملكه، ولكنه يفرض عليها وجوده المتعارف عليه في المجتمع

وإذا كانت الكتابة النسائية تعتبر كتابة جديدة أو ثورية، فهي كذلك من منطلق إنها تتعرض للتعبير عن جسد المرأة من وجهة نظر المرأة

والوعي بالجسد يشكل كل ما هو جديد وذاتي في هذه الكتابة. فأسلوب المرأة المتميز مبني على محاولة كتابة ما تحسه هي، بينما على مر الأجيال، كانت قد اعتادت أن تكتب ما كانت تعتقد إنها تحسه، كأن من المفروض تخطي حاجز الصمت حول جسد المرأة لكي تستطيع أن تكتب عن تجاربها

الشديدة الخصوصية التي تمر بجسدها غير المعروفة أو التي جرت العادة على كتمانها: تجربة البلوغ مثلا أو تجربة الحمل. ومن هنا كانت كلمة المرأة جديدة، مدعشة: لأنها تخترق حاجز الرفض والتسيان، والاشمئزاز أو الكره، وكل ما أغفله أو نسيه الرجل.

من هنا كان التغيير؛ لأنه اعتبار من هذه اللحظة، تتكلم المرأة عن جسدها كما تحسه، وليس كما يراه الآخرون، تتكلم عنه كوحدة، ككل، ففي الأدب اعتدنا أن نجد جسد المرأة مقسما إلى أجزاء بالمقارنة إلى جسد الرجل. فالأنماط الروائية حددت جسد المرأة بأشياء قليلة، مثل العينين، الشعر، الجبهة أو الذراع... إلخ، والتغيير في هذا الموقف الجديد يكن في أن الكاتبة لا تكفي بوصف جمال بطلتها، ولكن بالتعبير عنها، وتحرير رغباتها وأخيلتها، نغنى التعبير عن أحاسيس كانت حتى الآن مخبأة أو غير واضحة، وهنا تأتي الكتابة النسائية بجديد، ليس على مستوى الشخصيات فحسب، ولكن في مجال الصور والأحاسيس.

والكتابة عن الجسد تحقق هدفين: هدف فردي وهو التحرر من

القلق، والاعتراف بالجسد وبأعضائه، واعتباره جزءا من مكونات الشخصية.

والهدف العام هو إقامة علاقة مع الممنوع، مع ما لا يعترف به الواقع أو الطرف الآخر، فالكتابة النسائية تؤكد علاقة التلاحم بين جسد المرأة وبين الكون، علاقة الحب مع الكون، علاقة اتحاد مع الأشياء وأناس، فهي تعبر عن الرغبة العميقة في المتعة.. تعني لحظة الالتقاء مع الجسد الآخر أو لحظة الاندماج مع عناصر الطبيعة، وهنا يصبح الجسد وعاء صدق وحب، حيث إنه تعبير

عن الحياة التي يعيشها ولا يتصنعها أو يملأها، ففي زمن التقدم التكنولوجي، تناقش المكتشفات النسائية الأيديولوجية السائدة التي بنيت عليها الحضارة الحالية. وتبدو يائسة من السعي نحو مستقبل مخيب لآمال فتتكلم عن العودة إلى حضن الطبيعة الأم.

ولكن الكتابات النسائية العربية لم تصل بعد إلى مرحلة التعبير بحرية عن الجسد، فهو لا يزال جسدا تحكمه رقابة القوانين والعادات المهيمنة على المجتمع، فهو منظور إليه على أنه حمل ثقيل، أو لعنة على المرأة، وحتى عندما تعبر

عنه الكاتبة، فإنه لا يكون تعبير الفرحة بالحياة، ولكن تعبيراً عن الظلم الذي يبدو كحتمية بالنسبة له.

ولأنه من الأشياء المحرمة، التي لا يجوز الكلام فيها، فإن التعبير عنه لم يتم إلا في الخمسينيات في روايات ليلى بعلبكي وكوليت خوري، روايات أثارت كثيرا من النقاش، ولم تكن التجربة التي تعالجها الكاتبة هي سبب الثورة بقدر ما كانت حرية التعبير عنها، فالتعبير هو الذي يصدم وهو غير المقبول وهو الذي أثار كثيرا من النقاشات.

بعض الكاتبات يتجنبن حتى الآن الكلام عن الجسد بحرية، كلمة حرية لا تعني إباحية كما قد يتصور البعض، وبعضهن تخطي حاجز الصمت بالتعبير الممنوع الذي يجمع بين الحرية والجمال، ولكن بصورة عامة، فإن هذا الجزء من ذات المرأة يظل بعيدا عن الإدراك، ويظل جزءا من وجودها كذلك مراقبا: إذ يبقى الجسد في إطار الممنوع والمحرم، ويبقى نضج الذات معرقلا في معظم الأحوال.

نوال السعداوى من أوائل من تكلم بحرية عن أشياء الجسد، الدورة الشهرية مثلا. تكلمت

بتفصيل يكاد يكون باثولوجي، وتبدو الرغبة الموجعة حتمية تكرر مع كل شهر وتكون مصدرا للخيالات والأوهام، مثل الإحساس بالخطر الداهم الذي يهدد جسد المرافقة بهية، تلك الجرثومة التي تكمن في جسدها وتنهشه بهدوء، وحذر، لتقضى عليه حتى قبل أن تترك هي، والإحساس بالزمن عبر الجسد، دائري متكرر يشي بالحرمان، والحرمان يتكرر مع دورة القمر.

يعتبر اكتشاف الجسد لعة عند الكاتبة الفلسطينية سميرة عزام «تعسا لمن تخلق امرأة، كلمتها في قصتها القصيرة: «أريد ماء» والقصة تروي تجربة البلوغ، وكيف أن الفتاة المرافقة تعبر عنه، «بالطوفان الأحمر» وهي تتسائل لماذا تعتبر أول علامات الأنوثة مصدر «ذل وخجل للفتيات»، حدث يدور في الخفاء، ويثير كثيرا من الشرثرة الخافتة بين الأم وصاحبتها، فالوعي بالجسد هنا يؤلم الفتاة جسديا ونفسيا، وتجد نفسها أمام اختيارين إما أن تتنحرج أو تظهر لتكفر عن إحساسها بالنس الذي ربطت بينه وبين مرض أخيها، وكلا المصيرين يعبران عن شيء واحد، هو رفضها لانيثتها.

الوعي بالجسد يبدو مختلفا عند المرأة الناضجة، فالبطلة في «عالمى المجهول» زوجة وأم، ولكنها تشكو انصراف زوجها عنها إلى عمله دائما، وهي تلجأ للتعبير عن حرمانها إلى أسطورة قديمة عندما تقيم علاقة مع أنثى ثعبان في المنزل الذي انتقلت إليه حديثا، وهي عن طريق الأسطورة تحرر جسدا بهذه الخدعة: إذ تبقى الصورة في إطار الخيال بينما تعبر بالكتابة عن حق هذا الجسد في الوجود.

هناك أيضا علاقة تماثل بين جسد المرأة وجسد الحيوان في «زمن الحب الأخضر» لقيادة السيمان، فهنا يشكر الجسد الحرمان فقد أصبح مصدرا للاحتقار والكره بعد ما كان مصدرا للحب والثقة، فالبطلة هنا تحس أن جسدها مصدر عار لها بعدما تنكر لها الرجل الذي تحبه والذي تلقاه كهبة وهي في فقدانها المؤقت لذاكرتها، تصاحب صرخة الذنبه الحبيسة بصرخة من أعماقها وتعتبر عن ثورة جسدها الحبس، المرفوض، وحينئذ إلى ذاته البدائية حينما كان ينعم بحرية فقدت مع الزمن.

في «أرملة الفرح» تعي البطلة

أنها حارسة لجسدها منذ ثلاثين عاما، جسد ميت، جسد موسياء محنط في تابوته، ولهذا فهي تعاني انقصاما في شخصيتها عندما تلجأ للحب، وتمارسه بالليل وكأنه حلم لا تدرك إبعاده في الصباح.

التعبير الوحيد الذي يحظى فيه الجسد بصرية، هو التعبير عن الأمومة، فالمرأة التي تعاني الحرمان لا تستطيع البوح به، إلا عن طريق التصريح بانها تريد طفلا مثل ما يحدث في قصة «مقتطفات من ملف امرأة» فالفتاة الصغيرة باعها أبواها لشيخ يرقد إلى جوارها كالثقل العقيمة، بينما تفوح رائحة الحب من الكوخ المجاور الذي يسكنه شاب وفتاة، والأيام تمر، والفتاة تصرخ «أريد أن أعيش» وينتهي بها الأمر لأن تقتل الرجل الذي يجرمها من أعلى شيء هو أمومتها.

في إطار الوعي بالذات تبدو الأمومة كالحادث الوحيد الذي يعطي المرأة إحساسا بوجودها: إذ تصيح الأمومة المركز الذي يتبلور حوله مستقبلها، فهي تعطي المرأة التي لا تملك وسيلة أخرى لتحقيق ذاتها، فرصة للإحساس بالوجود، والحرمان منها يؤدي إلى عذاب حقيقي.

والوعى بالجانب المادى من الذات، يتضمن العودة إلى الأم، إلى الرحم. مع تأكيد علاقتها بأنها لا تحقق المرأة فقط نوعاً من التواصل الأسرى، لكنها تؤكد ذاتها كأمراة عبر الزمان.

فمن خلال هذه العودة للام، تترك المرأة وجه الشبه بينها وبين أمها، واستمرارية أو امتداد نفس التجربة مع ابنتها هي الأخرى. وهكذا يكون لوجود الأم معنى آخر عند المرأة؛ لأنها صورتها الحقيقية. كما تبدو الجدة كأم كبيرة وحدت هذه القبيلة، حاضرة كشعلة تجمع حولها مجموعة من الناس تتهددهم الوحدة والتفكك كما تبدو في قصة الكاتبة السودانية زينب الكردى «عيونى الليلة لا تعطى دمعاً»

وكما تطالب المرأة ببنوتها لرحم الأم، تطالب بها أولادها أيضاً. فهي تذكر هذه المرحلة التي كانت تعى فيها هذه الحياة المخيبة داخلها، والتي تتغذى بدمعها، والمحور الأساسى فى هذه العلاقة هي الاعتراف بهذا الرباط الخاص الذى يربط الأم بابنتها، والذي يخصص للمرأة دورها الأبدى فى العطاء.

فى الجزء الثانى من الرسالة تعرض الباحثة لإثبات الذات من

خلال الحب مع الرجل: الزوج أو الحبيب. الحب هو محور حياة المرأة، بغيره لا يمكن أن تسعد. الرجل طبيعته يمكن أن يجد فى الحياة معوضات عن الحب، بينما لا تستطيع المرأة أن تعيش دون حب، لذلك يظل سعيها نحو الآخر محاولة لخوض تجربة الحب ومحاولة للاندماج فى الرجل وللتعريف عنه فى الوقت نفسه.

فى رحلة البحث عن الحب تبدو المرأة العربية إنسانة حساسة، تحلم به، ولا تتردد فى اتخاذ الخطوة الأولى نحو الرجل الذى تحب. ولكنها تصمم بنظرته التقليدية لها، كما يبدو فى المحاولات المتعددة لمطبات زينب صادق فى «عندما يقترب الحب» وفى «يوم بعد يوم» والعنوان فى المجموعة الأولى له دلالة خاصة، إذ إن الرجل فيها يعيش الحب حتى تطالب الفتاة بإعلائه، عندئذ يجد ألف مبرر للابتعاد، حيث إنه غير مستعد مادياً، أو أن أمامه مهمة علمية يؤثرها أو أنه لا يرحب بالزواج. وأمام شجاعة المرأة التى تبديها فى هذه القصص، من حيث مصارحتها وتقديمها الحلول، يبدو الرجل متردداً، بارداً، غير قادر على اتخاذ موقف واضح.

هذا الموقف يتكرر أيضاً فى رواية «أنا أحياء لليلى بعلبكي» حيث يرفض بهاء حب الفتاة لينا لأنها تعبر عن حبها بصراحة، وترتاد المقهى وتجلس فى انتظاره، فتاة ناضجة تواجه احتياجاتها وتعتمد على نفسها، بينما تقبع فى أعماقه صورة أمه وجنته، صورة المرأة التى تلبى إشارة الرجل.

والمرأة فى الحب محكوم عليها بالانتظار، انتظار الحبيب أو الخليل، ثم انتظار الزوج، وبعد ذلك انتظار الأولاد سواء كانت امرأة عاملة، متحررة فكرياً، أو ربة بيت، فإنها تجد نفسها على الرغم منها مضطرة إلى نوع من الخضوع يفرضه عليها تفوق الرجل وحقه فى اتخاذ القرار.

ومن خلال الحب تكشف المرأة عن حاجتها للعطاء، حلم لأن تكرر حياتها لرجل أو إذا لم تجد لهدف يعطى معنى لوجودها، وفى سبيل ذلك هى على استعداد أيضاً للتضحية بحياتها فى سبيل ذكرى حبيب مات، هذا العطاء المطلق نراه فى «دمشق يا دمعاً الجزء» للكاتبة السورية الفات الألبى.

لكن العطاء الكامل خارج حدود التقاليد يعاقب عليه المجتمع بقسوة،

والشيء الغريب إنه ينقص من قدر المرأة في نظر حبيبها بعد علاقة حميمة، فالرجل الشرقي ينكر المرأة التي تعطيها نفسها دون روابط رسمية، ويبدو أكثر خضوعاً لقوانين المجتمع كما نرى في «بيروت ٧٥» لغادة السمان

يبد أن هذه الرغبة في العطاء قد تخفى ميل للتبعية عند كثير أو عند معظم النساء. نغنى بها الرغبة في أن يكون أحداً مستولاً عنها، هذه التبعية تدفع المرأة حتى دون وعي لتكريس حياتها للحب وطلب العون من الرجل الذي ارتبطت به، ويكشف عن عدم القدرة على التصرف بحرية أو الاعتماد على النفس في مواجهة الحياة كما نرى في رواية الكاتبة السعودية هدى الرشيد «العشب»

يبدو الحب أيضاً في كثير من الأحوال كعاطفة محرمة، لا يجب التصريح بها، تصاحبها احساسات غامضة مثيرة ومؤلة لأنها تدور في الخفاء. والحب يضع المرأة أمام خيار حيوي: سواء قبول القيم الاجتماعية والاحتفاظ بالصورة التي ترضى المجتمع، أو رفض هذه القيم التي تكون في بعض الأحوال

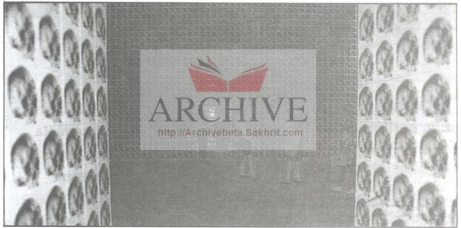
مجحفة بالمرأة ويكون التمرد، وهي في كلتا الحالتين معرضة للظلم، إذ إن في الحالة الأولى يكون التمرق بين حقيقتها كإنسانة وبين صورة يجب أن تحافظ عليها، بين واقعها ومظهرها. من خلال هذا الإطار نجد المرأة المستسلمة لقررها، أو المسلوية الإرادة، تلك التي كانت المعركة بالنسبة إليها محسومة قبل أن تبدأ، فهي لم تحقق ذاتها على أي صورة سواء في الحياة العملية أو في الحب، لذلك لا تستطيع إبداء الرفض لواقع معين، واتخاذ موقف من مشكلة اعترضتها، فهي لذلك تتعرض للالام النفسية الشديدة القسوة والمأساوية بأنواعها، كبطلات الأدبية جاذبية صديقي في مجموعتها «شفتيه» فبطلاتها يعانين من فقدان الذاكرة، أو الغيبوبة أو يفضلن الانتحار ووضع حد لحياتهن التعمسة، وهذا ليس لعب فيهن، ولكن لأنهن لسن مؤهلات لمواجهة الحياة لأن تربيتهن لم تسمح لهن بتحمل المسؤولية أو لأنهن تعودن الخضوع دائماً، أو لأنهن انتقلن من تبعية الأب إلى تبعية الزوج دون أي مواجهة حقيقية للحياة. فالحرية تخيفهن تماماً كبحر

النيل التي اعتقتها السيدة التي اشترتها وزوجها، ففضلت أن تلقى بنفسها في النيل، إذ تصورت حريتها كغول مخيف مقدم على افتراسها.

أما تلك اللاتي ينتصرن على الاضطهاد الذي يفرضه المجتمع والرجل، واللاتي يحققن نوعاً من إثبات الذات في الحياة يكن خاسرات على مستوى الونام النفس، لأنهن خرجن عن قوانين المجتمع فعشن أيضاً مرفوضات منه، كما نجد في ثلاثية اليفة «رفعت من هو الرجل»، «الشرف» و«عناقيد العنب» هؤلاء البطلات عندهن القدرة على الصمود أمام المصاعب، ولكنهن لسن متحررات فكرياً لأنهن اخترن حلولاً فردية غير مقبولة.

قليلاً من البطلات كن قادرات على تحقيق الذات والوصول إلى النضج الحقيقي في علاقتهن مع الرجل، نغنى بذلك تحقيق الرابطة القوية رغم الاختلاف الكائن بينهما، بل بالاعتراف بالاختلافات الكثيرة، فالحب هنا لا يعني «أحبك لأنني أحتاج إليك»، ولكن «أحتاج إليك لأنني أملك»

قراءة متأخرة لبينالى يفتح أفقاً جديدة



لويذ بودجرا

أحياناً، ونادراً ما كانت عاطفية. تصفنا بنطق يتحكم فى واقعنا الحالى لا يعرف التساهل، ولا يضييع

الكتابة إلى حين، خاصة وأن يونالى هذا العام جاء حاملاً رياحاً جديدة، عاصفة وكاسحة، ملفعة بالقسوة

من أجل الحصول على متابعة أفضل، وقراءة فعالة، أكثر إحاطة وفهم لوقائع بينالى فينيسيا، أرجأت

الوقت، فكل شيء إلى والإلكتروني
ومحسوب بدقة. من هنا تأتي أهمية
هذا البيئالي الذي يزيح تراثاً هائلاً
من تاريخ الفن عن طريقه، ليقترح
عالمًا تهيأ منذ مدة، ليكون مناساً
صالحاً للأفكار الإلكترونية. لهذا
كان من الأجدي تسجيل الكتابة،
لمشاركة الآخرين الجهد من أجل
استجلاء هذه الموجة الجديدة وربما
الصفعة العنيفة. ولكن ما يمكن الإلزام
به والإطلاع عليه. والذي كان من
الواجب أن يأتي متناسباً مع هذا
الطرح. جاء في الغالب مخيباً
للأمال!! ولم لا .. فالتعليقات
والتابعات في كافة أجهزة الإعلام
ما زالت تستعمل لغة سبق تداولها،
ومن خلال عيون تعمل بأكية معتادة
وخبرة سابقة. قل إنها قديمة.. فضلاً
عن أن الجمالية الحالية لم تجد بعد
مفردات تتمكن بها من إدراك هذه
الظاهرة العاتية، التي تتحقق على
أنقاض تاريخ كامل، تحوم حوله
عوامفنا، ظاهرة تخطو عليه وتتركه
خلفها دون التفات.

يأتي بيئالي ١٩٩٣ برقم ٤٥ في
سلسلة معارض استمرت لمدة قرن
من الزمان، منذ أول افتتاح له بمدينة
فيينا في منتصف العقد الأخير من



للسلام ماريوتشيريولى



تركيب للأسباني أنتوني تايبس

وحداثتها وشوارعها ولتستوعب جميع الأعمال ماصم منها للعرض بالداخل وماصم للعرض في الهواء الطلق. ولهذا فلقد ازدهرت المدينة وازدهمت بمظاهر الاحتفال، وبدأت كأنها قرية للفن ومدينة للعلماء معاً، وكانت قد تهيأت لاستقبال حشود الزائرين القادمين في كل أنحاء إيطاليا والعالم. والجميع

وشعاراً للقاء والتعاون الثقافي بين الشعوب، ولاستمرار التبادل الوثيق بين الفن والحياة. في هذه الدورة شاركت أكثر من خمسين دولة، بلغ عدد الفنانين المساهمين فيها ٧٥٠ فناناً، ولهذا العدد الهائل من الفنانين، وماقدموه من أعمال هائلة الحجم، فتحت فينسيا العديد من قصورها ومتاحفها وقاعاتها

القرن الماضي، مائة عام مضت من التكريس لمشاركات دولية، تهدف إلى تبادل فني وثقافي رفيع، يسمو على ما يروج به عالمنا من مشكلات عاصفة، تهدد وجود الإنسان. ورغم هذه المشكلات والحروب التي لا يخبو سعيها، فإن فينسيا استطاعت أن توحد العالم مرة كل عامين، ويصبح البينالي علامة

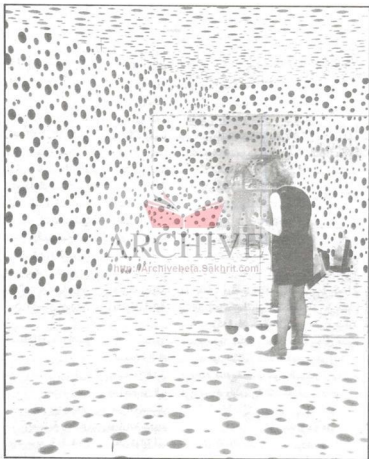
يحدوهم الفضول لرؤية أحدث ما
أفرضه العقل الإنساني من صيحات
فنية، ونزوات وشطحات وإبداع
أصيل.

دخل هذا الاتساع في العرض،
تراوحت الأعمال ودلالاتها بين ما هو
تحريري وواضح، إلى مقترحات
للدفاع الأني، لمواجهة الميكنة من أجل
السلام. وقد جاء المعرض في مجمله
غزيراً ومدهشاً، صافياً وكثيراً في أن
معاً، مشهداً غريباً جديراً بالمشاهدة.
جاء كشعار للبدادة الثقافية، ومن
تعدد اللغات وطرق التعبير، مما وراء
القوميات والنزعات القومية
الاستقلالية والإيماء والتنويه لعدد
من الاتجاهات الفاشية والنازية
والعنصرية. فإين الخليط من
تظاهرات الدادائيين والسرياليين
الصافية، التي هاجمت هذه الميول
من أجل تحرير الإنسان من أخطائه،
ومن نزوعه نحو الشر والأنانية.

في هذا البينالي ترى الجيد
والشرير، الجميل والقبيح، كمنظر
من مظاهر التبادل المستمر بين واقع
الحياة وبين الفن، للعالم الذي نعيش
فيه، والذي عشناه بكل تناقضاته -
الحرب والسلام، الجنس والمخدرات،



فاترنية محطمة من سراية أرزجونا



الرايا اليابانية ياكوي كوزاما

الإيدز، المناخ السلبي المستقر، الموت والحب، الدين، الخوف من أشياء عديدة، معلومة ومجهولة، متضمناً في كل هذا رؤية لنهاية العالم، ولهذا فجو المعرض بوجه عام تسوده رؤية قائمة للمستقبل، وفتنازياً معتمة تحمل نبوءة تبشر بنهاية فاجعة. فإي قلق هذا يأتينا في ثياب ذاهية؟!

اختلط جو البينالي بالقديم والجديد في أن واحد. الرواد والمحدثين، استعادة طبيعة الأمس في مواجهة أبناء اليوم. اختلطت وامتزجت ميكرات من المحتمل أنها لم تر من قبل **بفونوسيا**... فوتوغرافيا، سينما، فيديو، تصوير، نحت، كولاج تركيب، فن فقير، فن غنى.... في قرية الفن بفنيسيا يوجد مكان للجميع، لكل ما يمكن أن يكون جميلاً ومعمشاً وخيالياً، عبقرياً وأصيلاً، كذلك لكل ما اتسم بالتحريفية بلا أساس ولا مبرر، لكل ما هو قبيح وفاحش، ميثذل وسوقي، نرجسي وأنانى، لكل عيث مركب ومعقد، ولكل ما هو خارج عن إطار التاريخ والمعرفة الإنسانية ومبتكر لأى فضل ولأى شريعة وقانون سابق. بين كل هذا التباين، تبرز إيجابية فريدة، ألا وهى أن البينالي

يتسع لكل ما هو قابل ورافض، مع وضد، حوار صامت مسالم، صورة مثالية لحوار المتناقضات.. وهذا مقترح من أجل المستقبل.

تحقق هذا البينالي بصورته هذه بفضل جهود الكاتب والناقد الإيطالى المعروف **أكيلي بونوتو أوليفا**، وهو واحد من أبرز المنظرين للفن الطليعى، وما بعد الطليعى وحتى نهاية السبعينيات، وصاحب كتاب **(النقاط الأساسية فى الفن)** كان قد عنى بالإعداد والتبويب والتقديم لهذا المعرض الكبير، وفى تقديمه له إشارة تعكس بوضوح كفاي تتنازع هذا المنقضى، **العالمى،** والذى ستتبعه حتماً ثورات على كل إرثنا الحضارى. ويلمح **بونوتو أوليفا** إلى أننا نتجه حتماً نحو الضرر والخسارة مؤكداً بأن ذلك سمة من سمات عصرنا. أما الضحية القائمة وعلى سبيل المثال فهو فن التصوير، معللاً ذلك بأنه «واحد من الوسائل المعبرة، وليس هو الأوحده». وهكذا بات علينا ويراادة حديدية وأعصاب باردة أن نعلن نهاية أسلوب نبيل من أساليب الإبداع الإنسانى عبر قرون طويلة، كما بات علينا ونحن نقوم بعملية

الاستئصال هذه، أن نقبل خاتمة فاجعة كهذه دون أكثرات كبير، أو قليل من الأسى، وهكذا نعيد النظر فى مقولة إرنست فينشر «يكاد عمرالفن أن يكون عمر الإنسان».

فبأى روح، وبأى فطنة، وبأى نفس، يمكن مشاهدة هذه التظاهرة المريكة المخططة! من متابعة ما نشر بالمصحف والمجلات وبرامج التلفزيون والرايو، يجد القارئ نفسه متخبطاً، فقد انفلتت الرؤى الواثقة المكتشفة وعجزت عن رصد حالة جمالية جديدة تفشت سرطانياً في مناخها الأوروى وتسريت إلى أفاق العالم. لم يضع أحد بعد يده على القيمة الإبداعية والرؤية الجمالية التى طرحها هذا البينالي. فهل نحن على مشارف فن جديد؟ وهل ما يطلق عليه الآن الفن المفاهيمى، هو إعلان حقيقى عن موت التمثال ونهاية عصر اللوحة كما نعرفها؟ وإفساح المجال لعصر وفكر من خامة لم نعرفها؟ من مادة جديدة تماماً على إدراكنا الجمالى الماضى والحالى؟ بادئ ذي بدء يستنتج أن النية باتت معقودة للقضاء عليهما وتعويض ما تبقى من

اثارهما بينما كان يُنظر للتمثال واللوحة من خارجهما وبينما كان يجتهد البعض للتوحد فيهما، فإن الفن المفاهيمي قد قضى أن يجذب المشاهد إلى الداخل قسراً... إلى جوف العمل الفني فيحتويه أو قل يبتلعه، فيجد نفسه منشوراً أشلاء (يفعل أضواء تفاجئه من مخابئ سرية) ليخلطه ويمزجه به، ليتوحد مع محتويات المكان كييعا تنفق، أو حسب قانون آخر. وأنت إذ تدخل هذه المخابئ والأخاديد والتراكيب المدهشة، فتق أنك صرت عنصراً جديداً قصد الفنان به - بينما كان ينتظر مجيئك - أن يضمك إلى اختراعه. صارت قاعة المعرض إذن هي السمل الفني ذاته. وإن كان المشاهد يخوض فيها، مدفوعاً بالفنوس لاستجلاء الحطام والتشويه وإعادة التركيب والصياغة، وفق قوانين لم تكن معروفة من قبل، لم يكن لها حضور مسبق، رغم ما يحتويه من دلالات تراها فجأة أحياناً، ومدهشة وعذوانية، ومركبة متباينة أحياناً أخرى، فهو غالباً ما يحمل رسالة مصبوغة بلوان فجأة صارخة كصياح هستيري لأحد المجانين، يكمن في هلوسته الجنون والحكمة معاً.

ليس غريباً على هذا الخليط العبثي والمذهل، الإلكتروني والتركيبي... إلخ أن يكون نتاج عصر، ترجمة قاسية لتناقضاته للعزلة التي تنسج خيوطها من حول الفرد ليبقى بعيداً تفصله المسافات الشاسعة عن أقرانه وهو فيهم. فالفرد هنا ينعزل في وحدة سحيقة في عصر الاتصالات... فيالها من صورة بانسة. حقاً إن مشكلات العالم الأول ليست هي نفسها مشكلات العالم الأخير (فلم يبقَ هنالك من سبب لاستخدام مصطلح العالم الثالث) ولكنها جميعاً تحت وطأة الأزمات الطاحنة. الأزمة الاقتصادية - أزمة البطالة - التفكير الاجتماعي - التفسخ الأخلاقي - المضطربات - الإيدز - الهيمنة العسكرية - الإكراه على الانخراط في النظام العالمي الجديد - انبعاث القوميات ... إلخ - هذه الأزمات داهمت العالمين الأول والأخير.. لهذا كان منطقياً أن تأتي معروضات البينالي ككتلة من إنتاج عقول ليس بينها تفاوت حضارى، بينى، تاريخى، قومى، سياسى، اقتصادى، اجتماعى ... إلخ هذه الشبكة من الأزمات وحدت القنينة،

انشأت أمامها هدفاً وروية واضحة، وهى ضرورة تغيير العالم، والفنان هنا فى قنونيوسيا بغير وجه العالم، وعلى المشاهد أن يتبصر هذه النظرة، ليتبصر أيضاً ملامح الهزيمة خارج الفن. وهذا البينالي المفعم بروح الهزيمة والتشطل واليأس، مفعم كذلك بالبحث عن جديد، عن تخوم وحدود لمفاهيم جديدة للعالمية، فقد سقطت آخر شعبية للثقافة الأمريكية، التى منحتها أمريكا الشرعية، فبدا هؤلاء الفنانون كما كانوا عابدين للأشواق والنفس، وكما لو كانوا حائزين على كبرياء الحاضر.

والفنانون من مختلف القوميات، يستعيدون فى أعمالهم الخاصة انعطافات نحو ثقافات أخرى، فى معروضات تسعى للتحقق فى هيئة جديدة تصدم وتدهش وتذهل، تبلور حالة اجتماعية نيقية (العنف - القهر الاختلاف - البقاء - التهميش) كما لو كانت عملاً مسيطراً ومهيمناً. وبالنظر إلى بعض الأعمال كعمل الفنانين يومينتشين، إينش كسابور، يوكو اونو (وهم من جنسيات تفصل بينها قارات ومحيطات) تظفر إلى ناظرين

شطحات لونية حادة لتعتمد الأفكار إلى أبعد من الفضاء الفلكي في زمن محير وغريب.

فهل الفن المفاهيمي هو إعادة تركيب الأشياء؟! إعادة تركيبها كما سبق في السيريالية والدادائية؟ وعليه يجب ذكر كل من **دوشامب** و**مان راي** وآخرين ؟ في هذا السياق؛ لاشك أن هذه وتلك تعد جنوداً حقيقيّة ومباشرة، فبينما سعت (السيريالية والدادائية) إلى إحداث تغييرات في الشيء المألوف، بفرض تبديل وظيفته العملية، أي تحويل شكله، بهدف زحزحة أفكارنا المسبقة عنه، والتشكيك فيها، وعليه يمكن الحصول على جمالية خالصة له. حدث هذا باستخدام تقنية تشكيكية خالصة، تعتمد أساساً على المهارات الفنية التي تورب الفنان عليها، وكان أن نتج عن هذا المزج بين الأشياء السابق اختصارها متحدة بواسطة الخيال مع التقنية والأسلوب، منتج فني نقي وبسيط لا يخلو من تلقائية وروح مغامرة. ولكن هنا في **فونوسيا** فن آخر مختلف، فن ينسلخ من كل ما سبق لنا معرفته، إنها تقنية (تكنولوجيا) تمزج بين الحي والحامد، بين

الصوت والصورة، المجسمات والأحجام، الفكرة والمعرفة السكون والحركة، بين الصمت والصخب وبيث المعلومات والوثائق والشرح والتفسير والمؤثرات الصوتية والبصرية، إنه فن يتعالى على الإطار الذي يحدد اللوحة، فن يحد من المهارة، ويمنع الحرية، تقنية تسعى للاتصاد بالأفق والفراغ المحيط كإمكانية تعيد الاعتبار للأشياء المحطمة، والمهملة والمستعملة، للأشياء العامة والمتداولة كشاهد حي على العصر، كليل على علاقة الانتفاع غير المرشد للطبيعة، نقد لعلاقة من جانب واحد من طرف الإنسان نحو الطبيعة، فن يهدف إلى تجسيد الصلة على أساس من المساواة وليس التلقّي، فبينما كانت الطبيعة هي الأعتى، ولم يزد فيها الإنسان عن كونه عنصراً من عناصرها عنصراً متوتراً يشهد ثورتها، ويحتمى من جنونها في الكهوف ويبتكر الضرافات لتخمينها. فإنه الآن صار يكيل الجنون بمثله، والآن فهو قادر ويكل ثقة على سحق المدن وتبث الفراغ وتولوث نقاء البحار والمصاير.

لقد أراد **فونوسيا**

ومساعدوه لهذا الفن المعرض أن يكون نبوءة بما بعد الحداثة، ليلاً على السوير حداثاً، صوتاً للعقود الأخيرة من هذا القرن بوقائعه ومتغيراته، تعبيراً عن العواطف الكاسحة التي تعصف به، عن ذلك العالم الكبير الذي صار قرية تجثم عليها قوى شيطانية غاشمة لتبذلها، فلتاعير اهتماماً لتراثها الاصيل، وتمحو الخصوصية الثقافية ولا تمحو الفروق بين المجتمعات، كما لا تقترب بتنوع الخبرة الإنسانية تكريساً للحن جديد يشارك الجميع في عزفه، سيان كان ذلك اختصاراً اجتماعياً أم محض إكراه دولي.

لقد اوصى **فونوسيا** الجميع بتعطيل التخطيطات الأولية للأصول الفنية، ليفتح كل رواق من أروقة البينالي واحد من الفنانين الأجانب وهذا .. باسم المشاركة الفنية لشعب ما في زمن ما، تشيع فيه الأثائية والفرجسية الاجتماعية، والتجريبية التفكيكية، رفض واضح لكل ما يدور من مجازر عيانا بياناً في يوغوسلافيا مثلاً، واحتجاج على الصمت المتواطئ من كل من تشدقوا بالعدالة والحرية وحقوق الإنسان. ففي هذا البينالي لا مكان فالعالم كله

واحد، هم واحد، بلاء واحد، والفن يذهب للتاريخ والجغرافيا في الوقت نفسه، لامرعاة للاختلاف وإنما لتأسيس المكان الثقافي الجرد، عبر استعراض لكل الوسائط تقنيات، خامات، نظم مختلفة، فضلا عن قلب الموضوعات ووضعها معكوسة في الفراغ للاستحواذ على كامل الرؤية.

هكذا أراد بونيتو أوليفيا أن يعلن عن ميلاد فن جديد، وينفس الأسلوب السابق.. فكما اعتاد العالم كل بضعة عقود ألا يفوق إلا علي صفعات قاسية ومهينة، تصيب صميم فلسفته وبثابه الوقور.. فليكن كذلك إذن فهو الفن المفاهيمي، ليكن فن هذه الحقبة. صحيح أن هذه الابتكارات وليدة البينالي، ولكنها أتت في كل أنحاء العالم لتعلن عن نفسها في البينالي، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل قطعاً على أن الجميع يتفلسفون في أجواء مسعمة متشابهة، والبينالي إذن هو إعلان وتواصل لتيار فني جديد، يضع نهاية لعصر ويبدأ آخر، منح الفرصة لاستعراض جمالية أعلنت خلالها مع كل جماليات الفن السابق. فهل يمكن أن نتصور أن تحتفظ بإنسان حي في متحف أو

امراة عارية حقيقية؟! إنهم الآن أجزاء مكونة لأعمال فنية حصلت على جوائز كبرى، وهل يمكن الاحتفاظ في متحف بعمل فني أنتج بعفوية من أشياء لأمادية لا تشغل حيزاً وربما لا ترى بل تسمع، أو عمل يتم تنفيذه أمامك ولا يمكن إعادته مرة أخرى كما لا يمكن نقله؟ هذه استحقاقات ومعضلات جديدة، تستخدم التكنولوجيا والعلوم، تخلق حالات غنية تماثل القوى الكونية، وتحاول التفوق على الوهم الإنساني لتهيمن عليه، وبواسطة هذه العناصر الصوتية والمرئية الثابتة والمتحركة، والمؤثرات الخاصة المؤسمة للعمل الفني الحاضر، تتشكك هذه الجمالية بقوة وسخرية من الجمال الخالد ومساكن الجمال الخالد، بناء على قاعدة أن الخلود نسبي لأن الأفكار والابتكارات (أي الحقائق الواقعة) يتم نسخها الآن فور الإعلان عنها بأخرى جديدة، فالحقيقة نسبية والجمال نسبي بالضرورة والمتاحف تأسيساً على هذا لا ضرورة لها، فالجد الآن للوقوع التي يمكنها الآن أن تتجدد لتبقى مسيطرة. فهي القادرة على تجديد عناصر الفناء الكامنة فيها.

إنه بينالي من المحتمل أن يكون تاريخياً أكثر، بقصدية متعددة، حيث نلتقي بالجديد الذي انفلت من إسار العقل، لتبديل النقاط الأساسية للفن، من الجواز الكوني الذي أطلقه الحاضر الزاهر، ليغرق في الماضي وليصبح نبوءة للمستقبل. هذه سنوات التسعينيات تقلب الميول والنزعات، لإرغامنا على تجاوز البدواة - بدواة الثمانينيات - وهي فكرة للفن لكي يبحث عن نقاط أساسية وجوهرية أخرى.

وهذه بعض التعليقات النقدية على البينالي، لتقاد لهم قيمة كبيرة، وأحب أن أنوه أن هذه الكلمات المختصرة التي تبدو كاحكام قاطعة، هي مقاطع من مقالات موجزة، عاجزة إلى حد واضح عن النفاذ إلى قراءة الرسالة الجمالية التي طرحها البينالي بقوة، ودون أكثر من لاي حساسية نفسية كانت أو تاريخية، أو نحو أية عاطفة تريطنا بكل ما مضى ولذا لم أجد ضرورة لعرضها مقرونة بأسماء كتابها أو الإفاضة في تقديمها، فقد عبرت هذه الكلمات بوضوح عما نوى قوله كاتبها. ومع تلك أرى أن ما سيتوالى إضافة إلى ما كتب عن البينالي سيسهم في

المستقبل القريب في إجلاء حقيقة هذا التيار وتقريبه إلى الذوق العام وتقديم رؤية جمالية فلسفية واضحة عنه. وما قصدت به من تقديم لهذه العبارات هو إطلاع قارئنا على الصدى الحى والمباشر للبينالى (الفن الجديد) فى بيئته التى نشأ فيها والظروف التى أفرزته.

● عرض يتسم بالتضاد بين الدعوة للسلام والإيغال فى تصوير الكوارث والفواجع واليأس والكوابيس.

● إنه إنكار ورفض، وكفر بالموسيقى والتصوير.

● من شاهد معارض البينالى الأخرى، سيجد نفسه ضائعاً هنا.

● هنا كل يعبر عن نفسه، وعن قوميته.

● إنه بينالى غريب وجديد لا صلة له بما نعرف من فنون.

● إنهم (أى الفنانين) نوعيات عامة، مرتبكين ومشتتى الفكر، على أية حال فهم محرضون.

● إنه أسلوب مرئى تليفزيونى يعيد بناء هذا البينالى، وسيتمكن من العبور والمرور بسهولة، كتوصيل

قناة تليفزيونية بأخرى، وكما فى التليفزيون ليس مهما رؤية كل شئ (يقصد الأعمال الفجة قليلة القيمة)

● هنا فن جديد، والفن يحب البداية، وأبدأ لا يحب النهاية.

وفى عجالة أشير لبعض الأعمال حيث يستحيل تقديم تصور مكتوب لها فى مقال قصير كهذا.. لكنى أسعى لتسجيل بعض مما رأيت ومما يحمل أفكاراً غريبة، مزيجاً مركباً من التقنيات، تضاداً وغوضاً فى العمل ذاته، إلا أنه برغم الخيال اللا محدود والحرية المطلقة فى ابتكار هذه الأعمال والذهاب إلى ما هو أبعد من التوقع، إلا أنها جميعاً تجمعها لغة واحدة، قوية متحدة، تتجاوز الحدود والقوميات واللغات والبحار والمحيطات والكتالوجات، وهى تنسف وتدمر وتمحو وتحير وتغير فى ثقة، تعرف طريقها لوضع مستقبل جديد.

– فى حدائق القلعة، توجد غرفة من ابتكار جينودى دومينتشيز، تبدو كمغارة، ألقيت على أرضها بعض اللبسات كمشاعل لتضئ للسير بجراة. على الحائط ثببت ثلاث لوحات ذهبية كبيرة، ثقيلة

تحتوى على أشكال هندسية بيضاء تطفو على السطح الذى يبدو مستقلاً بفعل شمس غير منظورة. كما لو كانت قوى كونية تطوى كوكبنا.

– رواق المانيا (الجائرة الكبرى) عمل جون بايك (مسكون ماهول) قدم فكرة رومانسية لعمارة المنكوبة، يكمل مشهدها الهستيرى ببث رياح عاصفة تعوى من خلال شاشة فيديو مثبتة. على مدخل الرواق علّق مستنسخ هائل للمارك الألمانى من عام ١٩٩٠، ويعبور المدخل نواجه حائطاً أحمر كتب عليه عبارة (بينالى ١٩٩٤) أسفل العبارة صورة لهتلر أثناء قيامه بزيارة إلى إيطاليا للقاء موسوليني، كان مرتدياً زياً مدنياً يعلوه معطف واق من المطر (وهذه رسالة نازية لتشدشين الرواق) ثم يؤدى الرواق إلى غرفة فسيحة إلا من حطام كامل لأرضيتها من جراء انفجار قنبلة. وعلى الحائط الأخير كتبت GERMANIA بحروف كبيرة مفردة، ولا شئ آخر يمكن إضافته. إن تاجع ما مضى، وإعادة تقديمه بشكل للمشاهد صدمة أشبه ماتكون بطعنة خنجر، دون أن يسلم الفن ذاته من هذه الطعنات.

– رواق روسيا: إيلينا
كاباكوف.. شيد جناحه الأحمر
وزخرفه بالرموز الاشتراكية المحققة،
ثبت أعلاه مكبرات للصوت من
خلالها أغاني شعبية روسية من
سنوات الخمسينيات، وهذا التشييد
الذي يبدو شبها كطراد حربي
وهي، يغزو الجليد في الفجر.
وبينما شيد كاباكوف على أطراف
بحيرة ضحلة واختار موقعه هذا
في مواجهة الرواق السوفيتي
سابقاً، ولا تدرى أهو انسلاخ وتنكر
للتاريخ، أم أنه نفس النداء من موقع
آخر.. ولكن ماذا تعني هذه المواجهة
أو هذا اللقاء في ضباب فينسيا، رغم
الشجن والحنين الذي يحمله الفنان
لسنوات الخمسينيات.

– رواق يوغوسلافيا.. يستضيف
توني كراج وفرولتين ليونسسا
(ماكينات السلام) هذه الماكينة هي
منظير وأدوات قياس عتيقة وضخمة
صنعت من الحديد الصدئ، وقد
قاما بصياغتها على هيئة المدفع
القديم.. وتوحى قوة نيرانها الوهمية
بالرصد على البعد.. لأنه دائماً كان
الخطر يجي من هناك.. إنها مزيد
من العيون، فهل يجب أن يحوز
الإنسان مزيداً من العين؟!

– رواق بلجيكا: جان
فيركرويس.. يقدم مجموعة
منحوتات لبيانو أبيض ناصع
وصاف في قاعة بيضاء كبيرة،
تخرج منها (من البيانو) أعواد
زجاجية ملونة، مما يجعلنا نؤمن أن
هذه الأعواد ماهي إلا صدى
للموسيقى.. لكن هذا لا يتأتى إلا بعد
أن نشعر بالصدمة التي تصم أذاننا
والانطباع الحاد يصدم ماقينا. وهذا
العمل كغيره، رغم صفاته وهودته
يصعب انراكه بدون الرجوع إلى
أساليب التحليل النفسي.

– رواق إيطاليا.. هو أكبر الأروقة
باعتبارها الدولة المضيقة، وهو
منتشر في أنحاء المدينة بواكب كل
هذه السيارات رأساً برأس وفكراً

بفكر.. وفيه يقدم ماکو بانينولي
ابتكاراً مدعشاً من قطع من المرايا
تتواجه بزوايا دقيقة وهندسية تمكس
لك عدداً من الأشكال الخفية التي لا
تعرف مصدرها. أما لوتشيو
أميليو فقد صمم عمله تعبيراً عن
زلزال نابلي سنة ٨٠ تحت عنوان
(زلزال في القصر) وهو عبارة عن
ضريح للدفن متشكل في هيئة فنية
وحضارية ليكون بمثابة نبوة
بالفاجعة التي شعر بها الإيطاليون

حيال الأزمة السياسية المهيبة التي
سقط فيها جيل سياسي بكامله،
محطاً مع كبرياء الإيطاليين
واعترازهم بتأريخهم وولدهم الجميل.

– رواق إسبانيا: أنتوني
تايبسيس الحاصل على جائزة
الأسد الذهبي مناصفة مع البريطاني
ريتشارد هاملتون.. كَوْن أنتوني
تركيا عيناً مجسداً.. سرير معدني
طوله أربعة أمتار يتسع لشخصين،
يتقاطع مع سريرين أصغر حجماً
مكدسين متلاحمين، بجوار هذا
التشكيل بعض الوسائد جنباً إلى
جنب مع صفوف من الكراسي
البضاء وما إلى ذلك.. بينما يقف
رجل إسباني بملايسه الشعبية
الفقيرة وعلى رأسه قبعة، ينظر
شارداً ومصوباً بصره نحو التركيب
في حين تدور في رأسه أفكار عديدة
وهذا العمل يحمل عنوان (الاستيقاظ
الفجائي).

– رواق بريطانيا: بن جاكوبلر
والفرنسية يانك فو قدما عملاً
مشتركاً (حصان ليوناردو) الذي
يقف شامخاً في مدخل حديقة القلعة
اليرحب بالزائرين.. صمم التمثال
الأنابيب الصلب الفولاذية والتمثال

يبدو طافيا برشافة وخفة على سطح المستنقع الجاور، يصل ارتفاع التمثال إلى ١٥ متراً.. وهو على كل حال تمثال له وجود محرض ومشوق.

- الرواق الفرنسي: من تشكيل جان بيير واينود.. مقبرة لدفن العظام.. مغطاة بكاملها ببلاطات القاشاني، وكل وحدة منها مطبوع عليها صورة لجمجمة بشرية. أما الأرضية، مثبت بها بلاط قاشاني أو قل مدفون بها، وضع عليها نموذج مخلق لجمجمة بشرية ملونة بالأزرق ذي البريق المعني، ولهذه الجمجمة عيون كبيرة محلفة في الفراغ، لم تتمكن من أن تحمل تعبيراً محدداً، وهي بهيئتها هذه تعيد للذهن صورة البشر والعيون الزجاجية البديلة حين تنتظر إلى وجوههم ترى تعبيرات في واحدة وفي أخرى لاشئ.

ويقوم بوب ولسون الذي احتل صومعة للحبوب، محققاً تربة زراعية تم تمبيدها بالقدم عارية تفرق فيها رويداً رويداً.. وخلال فراغ منظم يضج بالأصوات.. إنه غموض محير وغريب.. ولكنها في مجملها مقتطفات من وقائع حقيقية، انتزعت من عالمها الحي وأبسترت في سياق

استعراضى ليس بسياقتها، عليك أن تلهث وراء ما يياغتك ظهوره من كل صوب.

وهناك من يتركبون بصمات لموضوعات دينية مثل (المصلوب العظيم) وهو نحت من الخشب والفحم للفنان من جنوب افريقيا. ومصلوب آخر على شراع للفنان كونيلىز.. كلها منس لا تبث على الأمل، تشرح وتقول وتفسر من جديد العشاء الأخير، يرويها عبر تركيب تليفزيوني بالفينيل يصل إلى أربعين شاشة المكسيكي وايموندو سيزوما فضلاً عن حبات القمح المسفوحة على شاطئ من الزمالة تهرلكها رياح مصطنعة في المعرض، وإلى جانبها غاية من الأعلام والرايات البيضاء العملاقة خلف سياج رمزي لحصن من القرون الوسطى يتلوى حولها كاتئي قاتلة.

أما في جناح الكورديري ديلا أرسيفيالى.. فإن مساحة الحرية الجامحة بلا حدود، فيها تقدم عروض هي نفسها التلميحات والإشارات والرموز والأشكال الجنسية الفارغة والهائبة، فضلاً عن تقديم عروض جنسية تتمثل في

قاعة قسمت حوائطها إلى مربعات متساوية، صور بالفوتوغرافيا على كل مربع منها (الربيع قد يصل إلى مترين x متر) أعضاء تناسلية ذكورية وأنثوية لرجال ونساء بيض وسمر وزنوج وصفر وملونين، من كل شكل وهيئة، كذلك.. نوع آخر من التحذير المخيف، إنذار قادم ومبشر (كاحلام الإريينالينا) للسويدي وبيرجستروم.. لجسد مسجى على نعش تبدو عليه رعدة الموت، من جراء تناول جرعة مخدرات قاتلة. في هذا الجو الكئيب الملبد باليس والنفور والذي لا شك أنه يسبب صدمة مريكة، ووسط هذا الشؤم الذي يتلبس هذه الأعمال المخزية، لوحظ أن هذه الأعمال لاقت نفس الرعاية والعناية والشرح والتقديم، وقد أقبل عليها جمهور المشاهدين والنقاد، باهتمام يتساوى مع الأعمال الجادة.

هذه إلانة سريعة بالمعرض.. بجزء منه - وإلى لقاء آخر نغطي فيه الوجه الآخر الذي حرص المعرض على تقديمه بفرض التكرير والتأبين للفنان الإنجليزي الشهير فرانسيس بيكون بمناخية مرود عام على وفاته.

ميلينا ميركوري (١٩٢٥ — ١٩٩٤)

رحيل فنانة، ووزيرة، ومناضلة ضد الديكتاتورية

إلى ١٩٧٤، عرفنا القيمة الحقيقية لهذه الفنانة المناضلة، وعرفنا الدور الكبير الذي نهضت به في خدمة وطنها وفي خدمة الإنسانية، وعرفنا أيضا المثل الأعلى الذي جسّدته لكل فنان حقيقي ولكل وزير أو مسئول سياسي على السواء.

وفي تاريخ حياة ميركوري وظروف نشأتها وتربيتها دروس كثيرة مستفادة، أهمها النجاح في الموازنة بين ميولها السياسية من جهة، وموهبتها الفنية من جهة



الثقافة، ونشاطها الفني من خلال السينما والمسرح، موقفها المشرف في مواجهة الديكتاتورية العسكرية التي حكمت اليونان من سنة ١٩٦٧

كان رحيل وزيرة الثقافة اليونانية، الفنانة ميلينا ميركوري Melina Mer-couri واحدا من أهم أحداث هذا الشهر (مارس ٩٤) المؤسفة، ليس على المستوى اليوناني فحسب، بل أيضا على المستوى العالمي، فقد كانت ميركوري وزيرة ثقافة جمة النشاط دائمة الحضور على الساحة العالمية، وقد

سبقتها شهرتها في عالم السينما من خلال عشرات الأدوار المتميزة التي أدتها في أفلام ناجحة ومسرحيات رفيعة، فإذا أضفنا إلى نشاطها السياسي من خلال وزارة

طوال الاسبوع، إلا يوم الأحد، الذي خصصته لنفسها مع حبيبها، وقد نال الفيلم إعجاب الجماهير، وتم ترشيحه لخمس جوائز أوسكار، وفازت ميركوري عن دورها فيه بجائزة أحسن ممثلة، وانفتحت أمامها أبواب هوليوود، فتوالت أفلامها حتى بلغت نحو سبعين فيلماً.

ولم تحل الشهرة العالمية التي حققتها ميركوري في السينما دون عشقها للمسرح الذي أحبه ويدات به حياتها الفنية، فقدمت بعض المروض المتميزة على المسرح اليوناني، لعل من أهمها مسرحية أخرى للكاتب الأمريكي «تنيسي ويليامز» الذي يبدو أنه من الكتاب المفضلين عند «ميركوري»، وهي مسرحية (طائر الشباب الجميل)، وقدمت في الوقت نفسه أدواراً سينمائية متميزة مثل دورها في فيلم (فيدرا) وفيلم (هو الذي يجب أن يموت) المأخوذ عن رواية للروائي اليوناني كازانتزاكيس.

وفي إبريل ١٩٦٧ حين نجح الانقلاب العسكري في الاستيلاء على الحكم في اليونان، كانت

فيه تمثيل أدوار البطولة في اليونان وفي الخارج واشتركت بنجاح كبير في حوالي ستين عرضاً مسرحياً، وكانت قد انضمت منذ مطلع الخمسينيات إلى نقابة العاملين في المسرح.

ويحمل عام ١٩٥٥ أيضاً نجاحاً سينمائياً عالمياً يضاف إلى نجاح ميركوري في المسرح، ففي هذا العام ظهر فيلمها (ستيليا Stella) من إخراج ميخائيل كاكويانيس، مهرجان كان السينمائي، حيث قابلت المخرج الأمريكي چول داسان Jules Dassin الذي ارتبطت به عاطفياً وتزوجت منه، وأنجبت ابنها چول داسان الابن، الذي أصبح مغنياً معروفاً.

وقد بدأ نشاط ميركوري السينمائي يزدهر ويصل إلى قمة النضج خاصة في دور البطولة الذي أسنده إليها زوجها «داسان» في فيلم (مستحيل في يوم الأحد) Never on Sunday أو (أبدأ الأحد) كما درجت الترجمة العربية، وهو يدور حول شخصية غانية من بنات الليل تعيش في أحد الموانئ، وتبيع جسدها للملاحين الأجانب

أخرى، خاصة إذا علمنا أن «ميركوري» ولدت في ١٨/١٠/١٩٢٥ لأسرة أثينية عريقة في النشاط السياسي، فقد كان جدما سبيروس ميركوري واحداً من أنجح عمد أثينا وأكثرهم شعبية لمدة ثلاثين عاماً، أما أبوها ستاماتيس فقد كان نائباً برلمانياً، ونال شرف تمثيل اليونان في المجلس الأوروبي، وأصبح فيما بعد وزيراً.

وفي هذا المناخ الأسري الذي يلمع فيه بريق السياسة، كان على ميركوري أن تحمي موهبتها الفنية وترعاهما، فوجهتها هذه الموهبة إلى دخول معهد الدراما الملحق بالمسرح القومي اليوناني، وتخرجت فيه بعد أن درست على يد أستاذ الدراما الأول آنذاك: ديمتريس روندريس Dimitris Rondiris. وما إن تخرجت حتى بدأت حياتها الفنية على خشبة المسرح، وكان أول نجاح مرموق حققته، هو أداء دور «بلانش دوبوا» في مسرحية «تنيسي ويليامز» الشهيرة (عربة اسمها الرغبة)، ثم أدت أدواراً أخرى ناجحة في مسارح باريس، إلى أن جاء عام ١٩٥٥ الذي بدأت



اقترب إلّا من الخمسين.

فى هذه المرحلة التى عادت فيها «ميركورى» إلى اليونان، خاضت أول انتخابات برلمانية بعد انضمامها إلى الحزب الاشتراكى (باسوك Pasok). الذى كان يرأسه «اندرىاس باباندريو Andreas Papandreou،

ولم يثنها الفشل عن معاودة الكرة فى انتخابات ١٩٧٧ التى نجحت فيها وأصبحت نائبة فى البرلمان عن مقاطعة بيرايوس Piraeus، ومنذ ذلك الحين كرست طاقاتها للعمل السياسى فى مجال الثقافة والشئون الاجتماعية، وتعددت سفرياتى إلى أوروبا فى مهام رسمية كان معظمها بصفة باباندريو، الذى حضرت معه حفل الاحتفال الرسمى بتتصيب فرانسوا ميتران رئيسا لفرنسا عام ١٩٨١.

وحين فاز حزب باسوك بالانتخابات فى أكتوبر ١٩٨١، أصبحت ميركورى وزيرة للثقافة وبقيت فى الوزارة ثمانى سنوات إلى أن خسر الحزب الانتخابات عام ١٩٨٩، ثم عاد وفاز بها من جديد

«ميركورى» فى أمريكا تمثل فى برودواين (إيليا المحبوبة Ilia Darling)، وهو عرض يقوم على صياغة موسيقية لفيلم (مستحيل فى يوم الأحد)، فلم تتردد فى اتخاذ موقف صارم فى مواجهة هذه الديكتاتورية العسكرية، حتى لقد جمعت حولها لفيفا من الفنانين والمثقفين اليونانيين، وأخذت تجوب أوروبا وأمريكا منددة بحكومة الانقلاب العسكرى ونظامها الديكتاتورى، فلم يكن أمام الحكومة إلا أن سحب جسيبتها، وصادرت أملكها فى اليونان، بل لقد عملت على تصفيتى جديدا فى محاولات ثلاث فاشلة. وفى هذا أبلغ دليل على الدور الكبير الفعال الذى لعبته «ميركورى» دفاعاً عن الديمقراطية المنقصة فى وطنها الأم الذى لم يشغلها عنه شاغل الفن أو الزواج أو الاغتراب فى أمريكا.

ومنذ عام ١٩٧٤، حين سقطت الديكتاتورية، بدأ منحى جديد فى حياة ميركورى، فقد أصبحت الأولوية الآن للعمل السياسى بعد أن

فى أكتوبر من العام الماضى؛ حيث تولت ميركورى وزارة الثقافة مرة أخرى، ولم يمهلها سرطان الرئة إلا شهورا معدودات لتسلم الروح بعد رحلة عامرة بالكفاح السياسى والإبداع الفنى والتبثل فى محراب الحب والفن والحرية.

وكما سيظل المثقفون وعشاق الفن الرفيع فى العالم يذكرون الفنانة ميركورى بأدوارها المتميزة، فإن مواطنيها فى اليونان سيذكرون لها نشاطها الدائب وهى وزيرة للثقافة وعضلاتها الدولية لصالح الشعب اليونانى وثقافته، ولئن كانت قد فشلت فى الحملة التى قادتها لتنظيم الدورة الأولمبية القادمة عام ١٩٩٦ فى اليونان احتفالاً بذكرى مرور قرن كامل على إقامتها لأول مرة فى العصر الحديث فى أثنى عام ١٨٩٦ فإن الكثير من حملاتها الأخرى قد تكمل بالنجاح، وخاصة حملتها لاستعادة قطع البارثينون Parthenon المرمية من المتحف البريطانى، وحملتها التى جعلت من أثينا أول عاصمة ثقافية لأوروبا عام ١٩٨٥.

رامبو لم يعد في الشارع !

على تحويله إلى مركز ثقافي فرنسي - يمني، ومركز دولي للشعر. وبدأ العمل في ترميمه وتأثيثه في الفترة التي وصل فيها إلى عدن الشعراء الفرنسيون والعرب الذين شاركوا في الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة الشاعر في نوفمبر عام ١٩٩١ وكان هؤلاء الشعراء قد ساروا في قافلة تحركت من باريس إلى قبرص، ومنها إلى القاهرة إلى الإسكندرية. ومن مصر إلى صنعاء وعدن مقتفية آثار الشاعر الذي غادر وطنه واتجه صوب الشرق في مغامرة



الشاعر الفرنسي* وتم الاتفاق بين الجهات المسؤولة في عدن وباريس

على الرغم مما يشهده اليمن الموحد من صراعات بين القوى السياسية المختلفة في الشمال والجنوب، فقد فتح «منزل رامبو» في مدينة عدن أبوابه وبدأ نشاطه في يناير الماضي.

والمنزل مبني قديم كان الشاعر الفرنسي أرتور رامبو قد استأجره وأقام فيه خلال السنوات التي عاشها في عدن من ١٨٨٠ إلى ١٨٩١ ولم ينتبه أحد له بعد ذلك حتى أعيد اكتشافه في السنوات الأخيرة ،

وسلطت عليه الأنوار بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة

مختلطة الدوافع؛ حيث عمل بعض الوقت في قبرص، ثم رحل إلى الإسكندرية فلم ينجح في الحصول على عمل؛ فاتجه إلى الحبشة حيث اشتغل في تجارة السلاح، وتنقل بين أديس أبابا وعدن إلى أن مرض فعاد إلى وطنه عبر مصر عام ١٨٩١ ليُلفظ أنفاسه الأخيرة في أحد مستشفيات مرسيليا.

ومن الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه القافلة أحمد عبد المعطى حجازي، وحسن طلب الذي رافق القافلة من القاهرة إلى صنعاء وعدن، وعبد العزيز المقالح، وكافم جهاد، وشوقي عبد الأمير، وعبد الوهاب المؤدب، ومن الشعراء الفرنسيين سيرج سوترو، ونيكول دوبونتشارا، وجان بيير شامبون، وجاك لاكارير، كما شارك فيها بعض الشعراء القبارصة.

لكن الدعوة لتحويل المنزل إلى مركز ثقافي يحمل اسم الشاعر بدأت منذ سنوات، وساهم فيها عدد

من المثقفين اليعنيين والفرنسيين بينهم دبلوماسيون، ومعماريون، وكتاب، وشعراء، بالإضافة إلى بعض رجال الأعمال الذين تبرعوا بترميم المنزل وتأثيثه، حتى تحولت الفكرة أخيراً إلى حقيقة ملموسة، وأصبح المنزل المنسى في عدن مركزاً دولياً للقراء والإبداع، خصوصاً بين الشعراء العرب والشعراء الفرنسيين،

ومع أن المركز بدأ نشاطه في يناير الماضي فالمحركات الإدارية والمنازعات القضائية مازالت مستترة بين ملاك المنزل ومستأجريه، ومازال الطابق الثاني المخصص في المشروع لإقامة الشعراء الضيوف القادمين من الخارج مشغولاً بمكاتب الغرفة التجارية العدنية التي كانت تحتل المنزل من قبل. غير أن رامبو كما قالت صحيفة «لوموند» الفرنسية في تحقيق نشرته أخيراً عن افتتاح هذا المركز، لم يعد يتسكع في الشارع، وأصبح له منزل في عدن.

وحول قافلة الشعراء التي تتبعت آثار رامبو في الشرق صدر أخيراً في باريس كتاب بديع يضم مجموعة مختارة من قصائد الشعراء الذين شاركوا في القافلة من الفرنسيين والعرب بعنوان L'ivre Car-ravane وهي عبارة قد يكون معناها في النطق «كتاب القافلة»، لكنها في الكتابة تعني «القافلة العسكرية». إشارة إلى قصيدة رامبو الشهيرة: «المركب السكران». وقد تولت إعداد الكتاب نيكول دوبونتشارا، وشارك في إصداره منظمة اليونسكو، والمركز الثقافي المصري، والمركز الثقافي اليعني بباريس.

وكان قد أعلن قبل فترة عن ملتقى روائي يعقد في «منزل رامبو» في نهاية هذا الشهر. مارس. ويشارك عدد من الكتاب والناشرين والفرنسيين والعرب، تحت شعار مستوحى من حياة رامبو وأعماله وهو «ينبغي حتى أن نكون مع الصداقة» لكن الظروف السياسية الراهنة قد تؤجل انعقاد هذا الملتقى.